

caiete critice

8 (310) / 2013



Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă

Director: Eugen SIMION

8 (310) / 2013

CAIETE CRITICE

Arta lui Creangă
de Eugen Simion

*Centre et marginalité
dans la culture
européenne*
de Thierry de Montbrial

N. Steinhardt
- corespondență
cu Eugen Simion

*Vârful de săgeată
al istoriei și
problema identitară
a civilizațiilor*
de Caius Traian Dragomir

*Scrisoare adresată lui
Daniel Cristea Enache
privind literatura
curentului „oniric”*
de Virgil Tănase



caiete critice

Revistă editată de
*Fundația Națională
pentru Știință și Artă,
Grupul interdisciplinar
de reflecție*

și
*Editura Expert,
sub egida
Academiei Române*

Nr. 8 (310) / 2013

Redacția:

Eugen SIMION
director

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

Aida SARCHIZIAN

Andrei GRIGOR

Bogdan POPESCU

Daniel CRISTEA-ENACHE

Călin CĂLIMAN

Maria MOLDOVEANU

Ana-Lucia RISTEA

Oana SOARE

Mihaela PINTICĂ

Nicolae LOGIN

Luminița LOGIN

EDITURA
Expert

Tel.: 318.24.38; 318.81.06
E-mail: edituraexpert@gmail.com
office@fnsa.ro

ISSN: 1220-6350

ISSN (on-line): 2285-5041

Colegiul editorial:

Mihai CIMPOI

Jacques De DECKER (Belgia)

Serge FAUCHEREAU (Franța)

Valeriu IOAN-FRANC

Jaime GIL ALUJA (Spania)

Klaus HEITMANN (Germania)

Radivoje KONSTANTINOVIC (Serbia)

Evangelos MOUTSOPOULOS (Grecia)

Mihail METZELTIN (Austria)

Thierry de MONTBRIAL (Franța)

Maurice NADEAU (Franța)

Basarab NICOLESCU

Dumitru ȚEPENEAG

caiete critice



Revistă editată de **Fundația Națională pentru Știință și Artă**

Director: **Eugen SIMION**



Arta lui Creangă
de Eugen Simion

**Centre et marginalité
dans la culture
européenne**
de Thierry de Montbrial

N. Steinhart
- corespondență
cu Eugen Simion

**Vârful de săgeată
al istoriei și
problema identitară
a civilizațiilor**
de Caius Traian Dragomir

**Scrisoare adresată lui
Daniel Cristea Enache
privind literatura
curentului „oniric”**
de Virgil Tănase

CUPRINS

8/2013

FRAGMENTE CRITICE

- Eugen SIMION: Arta lui Creangă
Creangă's Art 3

A GÂNDI EUROPA

- Thierry de MONTBRIAL: Centre et marginalité dans la culture européenne
Center and Marginality in European Culture 13

CRONICI LITERARE

- Andrei GRIGOR: „Biografia ideii de Adrian Marino”
“The Biography of Adrian Marino Idea” 19
- Manuela GHEORGHE: „Miracolul arghezian” și reverberații baudelairiene
“Arghezian Miracle” and Baudelaire Reverberations 25
- Sorin IVAN: Pentru o filosofie umanistă a comunicării
For a Humanistic Philosophy of Communication 27

DOCUMENT

- N. Steinhardt - corespondență cu Eugen Simion
N. Steinhardt - Correspondence with Eugen Simion 34

COMENTARII

- Caius Traian DRAGOMIR: Vârful de săgeată al istoriei și problema identitară a
civilizațiilor
The Arrow of the Historical Evolution and the Problem of Identity in Civilization . 37
- Simona ANTOFI: Memorie, identitate și ficțiune – Mariana Șora, *O viață în bucăți*
Memory, Identity and Fiction - Mariana Sora, A life in pieces 41

Daniela MOLDOVEANU: Mariana Marin în lagărele minții	
<i>Mariana Marin in the Camps Mind</i>	48
Narcis ZĂRNESCU: Cantemir and the Kabbalah. An attempt to reconstruct a spiritual mapping	
<i>Cantemir și Cabala. O încercare de a reconstrui o cartografiere spirituală</i>	56
Lucian CHIȘU: De la fantastic la realitate	
<i>From Fantasy to Reality</i>	63

ARTE, SPECTACOLE, MASS-MEDIA

Jeana MORĂRESCU: O dramatizare originală a „Annei Karenina”	
<i>An Original Dramatization of "Anna Karenina"</i>	73

EPISTOLAR

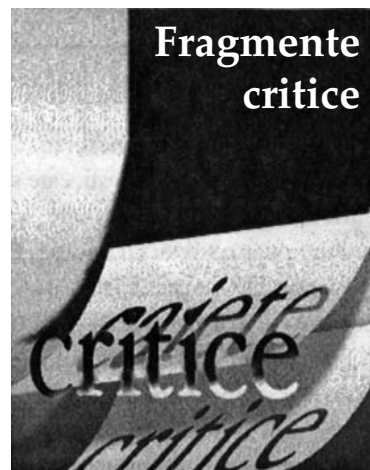
Virgil TĂNASE: Scrisoare adresată lui Daniel Cristea Enache privind literatura curentului „oniric”	
<i>Letter to Daniel Cristea Enache on Literature Current "Oneiric"</i>	77

Ilustrația acestui număr:
Valeriu Mladin

*Acest număr a apărut cu sprijinul
Primăriei Sector 2 - București,
primar Neculai Onțanu*

Eugen SIMION*

Arta lui Creangă



Abstract

Determinarea originalizării operei lui Creangă, dincolo de aprecierile critice ale unor importanți comentatori ai operei lui, de la T. Maiorescu la G. Călinescu și Tudor Vianu, este un lucru greu de făcut. Creangă nu este un scriitor realist, în genul lui C. Negruzzi, deoarece amestecă fabulosul cu miraculosul și, în același timp, face portrete psihologice realiste. Chiar și genialul critic, G. Călinescu se contrazice când vorbește de valoarea operei lui Creangă. Pe de o parte îl numește "bivol de geniu", ale cărui narațiuni nu pot fi gustate decât de cititori rafinați și cultivați, iar, pe de altă parte, face afirmația șocantă: "Creangă nu-i artist". Scriitura este un act de rescriere a realului, atunci Creangă este un autor care ficționalizează realitatea și ale cărui fraze arborescente sunt lucrate cu migală. Oralitatea prozei sale se dovedește a fi un stil elaborat, cu fraze îndelung gândite.

Cuvinte-cheie: Ion Creangă, G. Călinescu, realitate și fantastic, rescrierea realului, stilul elaborat al oralității

Determining the orality of Creangă's works, beyond critical appreciations of some important annotators of his works, from T. Maiorescu to G. Călinescu and T. Vianu, it is very difficult thing to do. This Romanian writer is not a realistic writer, in the C. Negruzi's kind, because he is mixing the fabulous with the miraculous, and, in the same time, he is making realistic psychological portraits. Even the brilliant critique, G. Călinescu is using a paradoxal judgement when he talk about the aesthetical value of Creangă's works. On one hand, the critique is calling him "a genius buffalo", wich prose can be tasted by refined and educated readers, and, on the other hand, he is declaring: "M. Creangă is not an artist". The writing is an activity wich consist to rewrite the reality, and Creangă is an author who fictionalize the reality and whose branched clauses are worked very careful. The orality of his short novels prove, after all, an elaborated style, with clauses well thought..

Keywords: Ion Creangă, G. Călinescu, reality and fantastic, rewriting the reality, the elaborated style of orality

Cel mai dificil lucru pentru un comentator al lui Creangă este să definească originalitatea artei lui. Fiind ușor accesibilă, opera pare a nu avea mari secrete artistice, așa încât cine vrea să dea o justificare estetică acestor narațiuni ce amestecă realul cu fabulosul folcloric și umorul țărănesc și, combinate, toate, cu un moralism ce bate spre scepticism vechi și temperanță clasică,

este derutat să constate că vârtosul umorist Creangă, ca să folosească o vorbă celebră, are părțile lui de rafinament și dificultate. G. Călinescu, care și-a pus această problemă, acceptă ideea de inefabil (în sensul vechi de „ireductibil la rațiune”) când este vorba de „țărăniile” lui Creangă și, într-un capitol adăugat târziu monografiei din 1938 (*Creangă în timp și spațiu. Realismul*), încear-

* Academia Română, președintele Secției de Filologie și Literatură, directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară "G. Călinescu"; Romanian Academy, President of the Philology and Literature, Director of the History and Literary Theory Institute "G. Călinescu", e-mail: eugensimion@fnsa.ro.

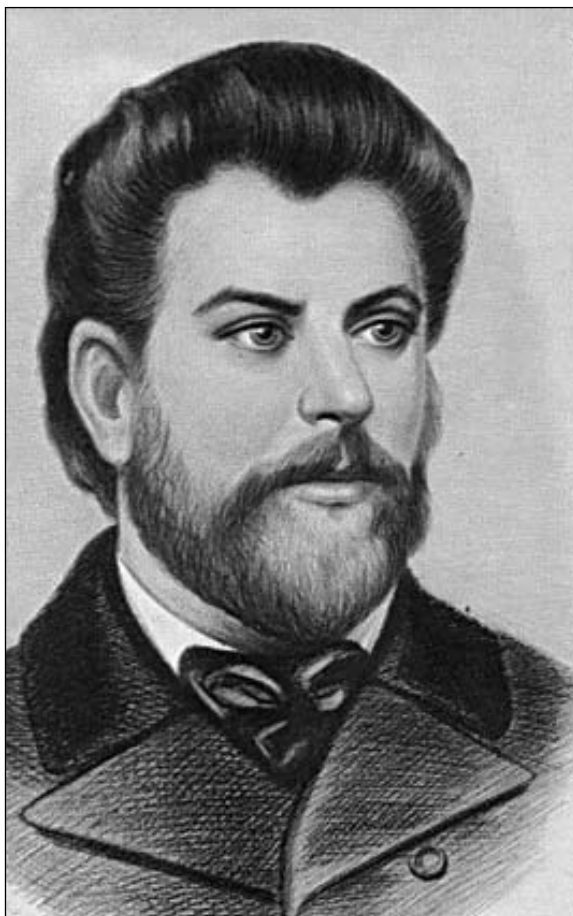
că să determine originalitatea creației, amestecând metodele de analiză: face la început puțină critică în sensul lui Bachelard (geografie literară și estetică a elementelor naturale, cum ar fi, în cazul lui Creangă, *piatra, lemnul*, „valurile cupoliforme” ale munților etc.), apoi un scurt studiu comparativ al basmelor, fără să aducă aici multe idei noi, în fine, criticul redefinesc alianța dintre fabulos și real în povești și povestiri, neevitând termenul de realism („realismul rezultat din cultivarea detaliului și punerea în evidență a unei individualități stilistice”)¹. Termenul îl folosește, am semnalat, G. Ibrăileanu cu mult înainte, și nu în mod cel mai convingător cu putință. G. Călinescu îi dă un sens mai limitat, voind a marca atenția pe care o dă prozatorul detaliilor în narațiunile cu teme folclorice și încercarea, pe aceeași cale (studiul meticolos al amănuntelor), de a *determina caracterele ce ies [astfel] „din vagul simbolistic”*. Faptul este de ordinul evidenței și mă întreb dacă el ne poate spune ceva important despre secretul artei lui Creangă. Mai degrabă nu. Aproape toți cei care prelucrează, stilizează creațiile populare folosesc procedee specifice artei culte, pentru a le da mai multă expresivitate și, de cele mai multe ori, efectele, estetic vorbind, sunt slabe. Ce face în plus Creangă față de ei? Aceasta este chestiunea. G. Călinescu are însă dreptate să respingă opiniile folcloriștilor și, cum s-a putut reține, opiniile junimiștilor, declarând categoric (nu-i, desigur, prima oară!) că „Ion Creangă e un mare prozator și numai cititorul de mare rafinament artistic îl poate gusta cum trebuie”. Așa este, întrebarea însă rămâne pentru criticul literar modern sau postmodern care știe că, în critica literară, nu-i suficient să recunoști rafinamentul artistic al unei opere, el trebuie dovedit.

Așadar: ce place în scrierile simple, accesibile, „populare” ale lui Creangă, ce rafinamente se ascund în „țărăniile” lui, în fine, cum putem defini mai exact originalitatea artei sale? Revăzând ceea ce au scris până acum comentatorii lui, de la

Maiorescu, Iorga și Ibrăileanu și, de la ei, la criticii din anii '30 (moment de vârf al receptării și *estetizării* lui Creangă, de putem spune astfel), constatăm că s-au făcut multe observații inteligente și verosimile, unele memorabile și, repetate, ele au intrat în imaginarul public. Ele au înnobilit pe fiul Smarandei din Humulești și l-au pus în rândul unor mari creatori universali, de la Homer la Rabelais... Eroii săi au fost numiți „epopeici” și stilul său de a povesti a fost declarat „homerice”. G. Călinescu, citat mereu de noi, a dat, probabil, propozițiile cele mai drepte și mai flatante prin frumusețea lor metaforică („un erudit al științelor sătești”, „scria, ștergea și scanda frazele ca un Falubert al Humuleștilor” „un bivoli de geniu”, limba lui Creangă este „o modalitate de reprezentare”, „limbajul [eroilor] e un mod al lor de existență” etc.). Tudor Vianu face în *Arta prozatorilor români* (1941) o analiză mai riguroasă a epicii și determină structurile oralității ei, cum ar fi muzicalitatea frazei (*cadența, armonia perioadelor*), apoi predominanța „icoanelor, senzațiilor” în text și puterea de a reprezenta vizual oamenii și lucrurile („memoria lui [Creangă] e o memorie de ordine senzațională, el vede admirabil”), cu încheierea: „Unic prin geniul lui oral, Creangă apare prin neasemănata lui putere de a evoca viața, un scriitor din linia realismului lui Negruzzi, rămânând un reprezentant tipic al Junimei, prin acea vigoare a conștiinței artistice care îl unește așa de strâns cu Maiorescu și cu Eminescu, bucuroși din primul moment a fi ghiciți în el o conștiință înrudită”.

Observațiile privitoare la structura *discursului epic* sunt bune, concluzia analizei ridică însă câteva semne de întrebare. Este, întâi, prea generală și, prin aceasta, nu lămurește prea mult individualitatea stilului și nici calitățile intrinseci, nerepetabile ale narațiunii lui Creangă. Ce prozator eminent nu are o *putere neasemuită de a evoca viața* și ce autor important nu are o *conștiință artistică viguroasă*? Și, dacă Ion Creangă are

1 G. Călinescu: *Ion Creangă (Viața și opera)*, p. 267, București, Minerva, 1989.



aceste însușiri (și le are, negreșit!), prin ce se diferențiază el față de alți scriitori din familia lui artistică? Apoi: putem pune pe autorul *Amintirilor* și al lui *Moș Nichifor Coțcariul* în „linia realismului lui Negruzzi”? Putem, dacă socotim că realismul înseamnă a fotografia realul sau un stil de a scrie fără flori de stil), dar nici în aceste circumstanțe vagi Creangă nu prea se potrivește cu autorul lui *Alexandru Lăpușneanu*: la 1840, Negruzzi este mai aproape de Balzac și de proza istorică realistă, în timp ce, la 1875, Creangă descrie cu oarecare rigoare realistă (îi putem spune de data aceasta!) fabulosul, amestecă – așa cum au observat toți – miraculosul cu realul, nu determină psihologic caracterele, le definește doar în funcție de trăsăturile umane generale (virtuți, păcate). Așa că „linia realismului lui Negruzzi” este firavă în scrierile lui Creangă. El are nevoie de o determinare mai precisă și ideea lui Vianu că Ion Creangă este un reprezentant tipic al

Junimii „prin acea vigoare a conștiinței artistice” este cu totul vagă. Dacă prin conștiință artistică numim rigoarea scriiturii, exactitatea formelor, frumusețea și curățenia limbii (în sensul dat de Maiorescu), în acest caz Creangă reprezintă, negreșit, spiritul junimist... Altminteri, Creangă face figură aparte prin spiritul, stilul și comportamentul său. Maiorescu cultivă pe scriitorul cult și, de aceea, trimite pe tinerii poeți la studii, îi invită în călătoriile sale și pe unii dintre ei îi îndeamnă să-și treacă doctoratul. Câțiva poeți urmează acest îndemn, ceea ce nu înseamnă însă că, devenind doctori în drept sau filosofie, devin poeți mai buni. Creangă ajunge în 1875 la Junimea și începe de îndată să publice povestirile sale. Nu-i un om foarte școlit, nu are titluri academice, erudiția lui se bazează pe „vorba ceea” (adică pe înțelepciunile vechi) și nu are o concepție personală despre artă, în afară de aceea că scrisul este un chin și că literatura trebuie să placă. Când Eminescu îl introduce la Junimea, Creangă se alătură numaidecât „caracudei” și, om inteligent, cu instincte sigure, înțelege că, pentru a se impune în fața acestor indivizi cultivați și snobi, trebuie să joace spectacolul „țărăniilor” sale și să vorbească fără complexe „țărăneasca” lui... Ceea ce se face și are succes. „Vigoarea conștiinței artistice” se oprește aici, nu calcă în teritoriul abstracțiunilor...

De unde vine totuși farmecul epicii sale și pe ce se bazează sentimentul nostru, când îl citim dincolo de „înalta bufonerie” (G. Călinescu), că există ceva mai profund și că scrierile lui Ion Creangă, în totalitatea lor, impun cu adevărat un prozator esențial, inimitabil și ireductibil în literatura română? Când este să răspundem, observ, ne încurcăm în subtilități și paradoxuri critice. Cel mai productiv și scilipitor este, și la acest punct, G. Călinescu, tot Călinescu, maestrul neîntrecut al paradoxului critic. După ce ne convinge că prozatorul este „un bivoli de geniu” și, negreșit, un mare prozator, vine să ne spună că „nici *Amintirile* și cu atât mai puțin *Poveștile* nu sunt opere propriu-zise de prozator, valabile în neatârnamare, ci părți narate dintr-o întocmire dramatică, cu un

singur actor, monologică”². Să citez și altă propoziție paradoxală: „Creangă nu-i un artist”, propoziție amendată mai târziu de același critic, atunci când scrie (nu o singură dată și nu fără îndreptățire) că Ion Creangă este indiscutabil un mare prozator, cu un rafinament epic pe care numai oamenii cultivați și inteligenți îl pot pricepe și gusta...

Trecând peste aceste paradoxuri ale criticii, inevitabile când este vorba de un mare creator, ce ne spune azi epica lui Creangă atât de simplă și accesibilă încât stârnește mereu mari nedumeriri printre estetiții din toate generațiile? Place înainte de orice, evident, talentul lui de povestitor. „Păcatul de povestoriu” pe care, prefăcut, îl căinează autorul știe să *chitească* bine lucrurile în narațiune, așa, cum zice el: *țărănește*, cu reveniri („da ia să ne întoarcem la ale noastre”), seducător, plin de istorii colaterale și de ziceri care să confirme judecata morală. Creangă este un povestitor, totuși, special. Folosește structurile povestirii populare, dar nu rămâne la ele. Stilul lui este elaborat (*arborescent*, se spune de regulă), dar nu uscat, haotic, prețios și plictisitor. Dimpotrivă, fraza este tăiată impecabil, propozițiile se leagă și se determină între ele și, când le analizezi, descoperi organizarea lor riguroasă ca nervurile într-o frunză de arțar. Să mai spunem o dată: dintre prozatorii români, Creangă este, pentru elevii români, testul de gramatică diabolic de dificil. Cauzele și consecutivile lui îmbrobodite cu meșteșug în frază dau bătaie de cap chiar și gramarienilor noștri. Este, apoi, limba povestitorului. Nu frumoasă în sine (s-a convenit asupra acestui fapt), ci, cum s-a zis, limba este reprezentativă, limba lui indică o existență și un mod de-a fi. Personajele și naratorul vorbesc aceeași limbă și de aceea se spune că limba este, în fapt, a prozatorului reprezentat în narațiune de un *povestoriu* de care am amintit de multe ori. Acesta are o relație de *detașare simpatizantă*, am putea-o numi, față de eroi și față de faptele lor. Nici complet obiectivă la modul clasic, nici nu coboară într-o subiectivitate dezor-

donată. În *Amintiri*, relația se confundă, în același timp Nică (naratorul) este eroul și, este și autorul narațiunii pe care o relatează în stilul unei autoficțiuni inteligente. Îi place să povestească, se vede limpede, își joacă bine rolul, lăsând mereu impresia că ceea ce povestește este real, nu fabulează. Fabulează totuși, cu voie sau fără voie, cum am încercat să dovedesc mai înainte. Cu voie, atunci când „încornorează” întâmplările prin care trece (termenul este luat din Marin Preda) pentru a le da expresivitate, *ficționează* potrivit legilor autoficțiunii. „Scritura” este în sine un act de rescriere a realului. Oricât de sinceri am fi, compunem, *creem* întâmplările pe care le-am trăit. Creangă face, am sentimentul, deliberat acest lucru. Pune în scrieri evenimentele, așa cum se pricepe el (și se pricepe!), vătându-se, scuzându-se că nu-i priceput, că nu știe mai nimic. Cu aceste tertipuri își scrie *Amintirile* și basmele, fără metodă, fără teorie, fără chiar talent (mărturisește el, pentru a se înțelege pe dos).

Talent are Creangă cu carul, talent multiplu, hrănit de inteligența lui cu totul remarcabilă și de ironia sa ce se desfășoară pe o gamă întinsă (de la ironia bucuroasă, ce i se mai zice și umor, până la ironia decimantă, executorie, ironie de popă răspopit, în vrajbă cu ipocrizia clericilor!). Talent de narator și, după cum ne încredințează cei care l-au ascultat, de *sputor*.

Oralitatea este arma lui cea mai de seamă, dar, *scrisă*, oralitatea trădează un profesionalism de marcă, un *meșter* în sensul cel mai bun al termenului. Creangă, ca și Femios (și, în fond, ca orice creator autentic) este inspirat (cu har, cu talent) de un zeu de sus, dar și-a învățat bine meșteșugul. Știe să *ticluiască* lucrurile (verb, încă o dată, esențial în arta lui Creangă), ceea ce înseamnă cel puțin două virtuți: să pună faptele într-o istorie atractivă (cu o morală ce se poate ține minte) și să pună *istoriile* pe care le scornește într-un scenariu coerent, fluent, deloc crispat și nici împovărat de considerații colaterale. Parantezele – numeroase totuși,

2 G. Călinescu, *Ion Creangă*, p. 213, Ed. Minerva, 1989.

în text – nu împiedică deloc lectura, dimpotrivă, îi dau savoare și credibilitate: naratorul dovedește că nu-i fitecine, așa, un om fără căpătâi, este un om care a văzut multe, a auzit multe și a învățat ceva de la viață, de aceea știe multe, aduce cu el o știință veche, verificată de timp. Pe toate acestea, voiam să spun, știe să le bine dichisească Ion Creangă în scrierile sale, indiferent dacă ele au o sursă autobiografică sau pornesc de la modele folclorice preexistente.

În privința modelelor folclorice, s-a discutat mult și de multe ori cu rost ori fără rost. Mai întâi, Lazăr Șăineanu și Jean Boutire, apoi (pe scurt și cu un punct de vedere estetic corect), G. Călinescu, pe lângă specialiștii în basm care au căutat să determine sursele. Ovidiu Bârlea a scris un studiu cu această temă³, descoperind 480 de variante românești ale poveștilor lui Creangă. Unele (puține) anticipează narațiunile lui Creangă și sunt atestate în catalogul internațional Aarne-Thompson, altele apar după ce Creangă își publică poveștile. Câteva date sunt interesante în această statistică. Pentru tema din *Capra cu trei iezi* (apărută, se știe, în „Convorbiri literare”, 1875) există 19 variante, dintre care trei anterioare apariției scrierii lui Creangă. În unele, capra este înlocuită cu oaia. Fabula circulă în cultura europeană, în India, China etc. *Pungața cu doi bani* are 20 de variante, toate posterioare lui Creangă, *Ivan Turbincă* – 33 de variante și numai trei dintre ele circulă înaintea lui Creangă (aflăm motivul și în *Toderică* al lui Negruzzi, 1844); din cele 71 de variante, câte are *Povestea porcului*, doar șase sunt anterioare, iar în ceea ce privește *Harap-Alb*, aflăm că circulă 16 variante, toate fiind ulterioare basmului publicat de Creangă. Motivul epic se găsește și în basmele grecești, iar în unele variante, Flămânzila poartă numele de Fomilă. Din familia acestor giganti vorbăreți, mai fac parte *Fugilă* și *Căldilă*. Ovidiu Bârlea presupune că basmul a venit la noi din Orientul apropiat, nu spune însă sub ce formă și cum a ajuns la Creangă. Interesant este că motivul

epic din *Stan Pățitul* este cel mai productiv (sunt 23 de variante) - și toate apar după Creangă). Chirică face fel de fel de lucruri miraculoase și tot el, deghizat în călugăr, corupe pe soția cu o coastă de drac. În *Dănilă Prepeleac*, întrecerea în blesteme (probă, cu adevărat, ciudată) nu este întâlnită decât în povestea lui Creangă. Competiția cu diavoli din lac (fără proba semnalată) este însă răspândită în mai toate culturile europene. În literatura orală românească există 12 variante, toate anterioare lui Creangă. Productivă, epic vorbind, este și *Prostia omenească* (30 de variante, toate ulterioare), semn că Ion Creangă a devenit repede model pentru alții, după ce, potrivit tradiției genului, a pornit el însuși de la modele preexistente. În cazul *Poveștii unui om leneș*, motivul (dacă nu și modelul) este *O șezătoare la țară* de Anton Pann.

Ce concluzii putem trage din această statistică? O concluzie previzibilă: Creangă n-a pornit de la zero, n-a inventat (oricum, nu avem dovezi sigure) ceva din capul lui, a pornit de la modele care circulau în cultura orală sau le-a citit, poate (ipoteză pur teoretică), undeva. Ajunse într-un chip sau altul la el (calea cea mai sigură este calea orală, le-a auzit de la părinți sau de la alții), el le-a scris mai târziu și, scriindu-le, le-a dat o formă și o substanță care le personalizează și, în esență, le dă valoarea artistică pe care o putem observa la lectură. Ideea folcloristului citat mai sus cum că opera lui Creangă „pe cât e de folclorică [...] pe atât e și de originală, de indivizibilă” și că autorul lui *Arap-Alb* face parte din familia povestitorilor populari, „dar e fratele genial al acestora”, definește, să zicem, statutul atipic al autorului, dar nu spune ceva esențial despre geniul lui epic. Creangă, hotărât lucru, nu este un rapsod popular, fie el și genial, adică un talent nativ care repetă în stil colorat ceea ce a auzit de la alții, Ion Creangă este un creator în toată puterea cuvântului, un mare prozator atipic, care n-a inventat poate nimic, dar, în mod sigur, pornind de la scenariile basmului popular, a recreat totul.

3 Ovidiu Bârlea, *Poveștile lui Creangă*, Editura pentru Literatură, 1967.



La data când începe să publice (1875), proza românească abia se desprinsese, mai întâi prin Costache Negruzzi, apoi prin Slavici, de proza lirică. Încercarea lui Hasdeu (*Micuța*) de a face o proză intelectuală, în stil eseistic (1861–1862), nu avusese mare ecou. Maiorescu citează în „Direcția nouă” (1872), câțiva prozatori, azi totalmente uitați dar criteriile sale sunt generale (limbă curată, concepție sănătoasă etc.) și nu prefigurează o epică sincronică. Creangă apare cu o formulă nu atât nouă – date fiind rădăcinile ei folclorice – cât, repet, atipică, nelegată nici de proza romantică, nici de realismul triumfător deja în literatura europeană. Romanticii cultivau, adevărat, miturile și, în general, temele culturii orale, dar ei au tradus toate acestea într-o epică lirică, profetică, alteori idilică sau demonică, precum Eminescu în narațiunile rămase în manuscris. Creangă vine în această epocă de interferențe ale stilurilor epice cu propria formulă, atât de simplă și accesibilă, încât nu i se văd ușor complexitățile și subtilitățile.

Ce se vede întâi este, mai spunem o dată, darul lui de povestitor dublat de un mora-

list format la școala filosofiei țărănești. Despre această alianță am vorbit deja. Este, apoi, talentul lui de a dialoga. Despre această însușire au discutat toți comentatorii. Prozatorul își întrerupe des narațiunea și dă cuvântul personajelor. Limba, stilul aluziv, parantezele digresive, mai multe cuvinte în frază pentru aceeași idee, citările justificative („vorba ceea”) toate trec din gura naratorului în gura personajelor sale. Aleg la întâmplare un fragment din corosiva *Povestea*[a] lui *Ionică cel prost poreclit și Irimia*, spusă la una dintre ședințele Junimii și, din cauza conținutului ei licențios, nepublicată decât după aproape o jumătate de secol, într-o ediție confidențială. Povestea începe normal, adică în stilul Creangă, cu o prezentare a eroului (Ionică cel prost, „strein” de sat, flăcău sărac și marginal) în care caracterizările nu depășesc un anumit grad de generalitate: „așa era de strein, de parcă era căzut din ceriu”, „ședea tot deoparte, ca un pui de bogdaproste”, „tăcea molcom – cum îi omul cel strein și nebăgat în samă”. Ele sunt însoțite de compătimirea naratorului („sermanul”) și de comentariile (pa-

ranzele) în care se răsfăță „vorba ceea” și referințele la morala colectivă : „V-am spus că satul acela era plin de flăcăi. Negreșit că unde-s flăcăi mulți, fete sunt și mai multe; asta-i de când lumea; și tinere și bătrâne, și frumoase și slute, și bogate și sărace, și harnice și leneșe – de toată mâna. Și bietele fete, cum îs fetele, își așteptau și ele ceasul de măritiş cum așteaptă porcul ziua de Ignat... Vorba ceea: «Joi, țapule, joi, la tine ici (arată la gâtul țapului) și la mine ici (arată la chi- perniță...)» Și apoi știți că este o vorbă că: «tot paiful are umbra lui și tot sacul își găsește petecul». Ş-apoi când mai este ş-oleacă de noroc la mijloc, atunci știu că-i bine, vorba lui Ionică”.

După ce prozatorul își face numărul, ca să spunem astfel, revine la Ionică cel nebăgat în sală de flăcăii avuți ai satului și-l introduce în dialog. Mai întâi, prozatorul citează ce zice unul și ce zice altul („Mă!, da' nătărăi am fost de-am lăsat așa drăguț de fată să scape dintre noi! [...] Altul zicea, Mă! Eu aş da o pereche de boi, cei mai frumoși, numai să mă lase s-o pup...”), după care regizorul dă cuvântul lui Ionică cel tăcut: „Ionică cel prost, cum sta deoparte și-i asculta, nu s-a mai putut stăpâni să tacă, ci s-a sculat iute de unde șădea, a lăsat și frică și tot la o parte și s-a dus drept între dânsii, zicând: Măi flăcăi, tot îmi ziceți voi că eu sunt prost, dar, după cum văd eu acum, mai proști sunteți voi de-o mie de ori decât mine. Degeaba vă mai țineți cu nasul pe sus și sunteți așa de țăfnoși... Ce-mi dați, voi, măi și s-o ferchezuiesc eu pe Catrina de față cu bărbatu-său, chiar acum dacă vreți?

Atunci toți flăcăii, îndrăciți de ciudă, au sărit drept în picioare și s-au răpezit ca niște vultani asupra lui Ionică, zicând: Ce-ai zis tu, măi Sărăcilă? Dacă ai băut rachiu, nu trebuia să-ți bei și mintea.

– Ia luați-l, măi de cap, zise unul, să se învețe el de altă dată a mai vorbi într-aiurea.

– Da ia dați-i pace, măi, zise altul, poate că omul știe ce vorbește... Să-i vedem mai întâi lauda și apoi să-și iee plata... Ia spune ce să-ți dăm, măi Ionică, ca să faci ce-ai zis tu?

– Ia, una de nouă lei, zise el, ş-o vadră de vin vechiu, nu vă cer mai mult.

– Iaca una de nouă lei, zise un flăcău, vadra de vin om be-o pe urmă; numai să vedem și-aist păcat.

– Fie ş-aşa, zise Ionică. Acum haideți câțiva cu mine și vă puneți la pândă la păretele din dosul casei lui Vasile, de vă uitați pe ferestruică, și-ți vedă cu ochii ce-am să fac eu. Numai încet, să nu tropăiți cumva ori să faceți larmă ca să vârați omul în prepus, c-apoi atunci să nu fie vina mea. Eu mă cunosc cu câinii, dar luați pâne muetă în rachiu, de i-ți îngăima până-oi face eu pe treabă...”

Când Ionică ajunge la casa lui Vasile a Hărgoaie, dialogul devine mai precipitat și cu mai puține propoziții, iar reflecțiile naratorului (specialitatea lui Creangă moralistul) capătă o notă curat sarcastică și bufonă. Victima acestor note acide este biata Catrina, cum am dovedit în alt capitol al cărții.

Ce-i original în acest procedeu? Aproape nimic. Doar faptul că prozatorul „sparge” sistematic narațiunea și amestecă stilurile (direct și indirect liber). Citează cu vervă („după cum se știe, „vorba ceea”, „dar știți că este o vorbă”), accelerează sau domolește replicile potrivit situației. Dialogul prin ușă dintre Ionică și Vasile Hărgăoaie, în puterea nopții, este evident mai rapid, unul întreabă – surprins că cineva îi bate la ușă la această oră - altul răspunde tot așa, apoi, în casă, când se lămuresc lucrurile, Ionică face în continuare pe neștiutorul, iar Vasile îi dă explicații lungi, dovedindu-și știința și fudulia (prostească și, până la urmă, păguboasă). Este prilejul ca să intervină și naratorul cu detalii despre Catrina și cu versuri satirice care, ambele, sugerează îndoieli asupra onorabilității ei înainte de căsătorie. Încă o dată, Creangă știe să potrivească bine lucrurile într-o povestire cu un conținut primejdios, cum este cea de față, învârtește și sucește vorbele și, la momentul potrivit (momentul *ferchezuierei* Catrinei sub ochii bărbatului netot și orgolios i a martorilor care pândesc de la fereastră scena) îmbrobodește cu abilitate cuvintele măscăroase.

Tuturor personajelor lui Creangă le place să vorbească și, în genere, vorbesc mult în narațiune, ca și naratorul, de altfel, vorbesc

și „pilduiesc” (pun faptele în pilde), dovadă că au vocație morală. Au și bucuria vorbei, le place să tachineze, se angajează repede în jocuri verbale, își dovedesc inteligența și fantezia prin asemenea petreceri cu fraze iscusite. Să ne amintim de cearta dintre însoțitorii lui Harap-Alb în Casa de aramă... Un spectacol de bufonerie și de superioară imaginație a împerecherii și încăierării cuvintelor cu scopul de a produce hazul. Flămânzilă și Gerilă se întrec, ca și ceilalți, în a-și răpune cu vorbe usturătoare și colorate adversarii în acest turnir gratuit. Să mai cităm un fragment din acest dialog al uriașilor care se izbesc nu cu stânci, ci cu propoziții comice și aforisme din vechime. Cel care deschide spectacolul este Gerilă: „numai din pricina voastră am răcit casa; căci pentru mine era numai bună, cum era. Dar așa pățești dacă te iei cu niște bicisnici. Las’, că v-a mai păli el berechetul acesta de altă dată! Știi că are haz și asta? Voi să vă lăfăiți și să huzuriți de căldură, iar eu să crăp de frig. Bu...nă treabă! Să-mi dau eu liniștea mea pentru hatârul nu știu cui? Acuș vă târnâiesc prin casă, pe rudă de sămânță; încalte să nu se aleagă nimic nici de somnul meu, dar nici de al vostru. Ia tacă-ți gura, măi Gerilă! Ziseră ceilalți. Acuș se face ziuă, și tu nu mai stinchești cu brașoave de-ale tale. Al dracului lighioaie mai ești! Destul acum, că ne-ai făcut capul călindar. Cine-a mai dori să facă tovărășie cu tine aibă-și parte și poarte-ți portul. Că pe noi știu că ne-ai amețit. Are cineva cap să se liniștească de răul tău? I-auzi-l-ai: parcă-i o moară hodorogită. Numai gura lui se aude în toate părțile. Hojma tolocănește pentru nimic toată, curat ca un nebun. Tu, măi, esti bun de trăit numai în pădure, cu lupii și cu urșii, dar nu în case împărătești și între niște oameni cumsecade. Ia ascultați, măi, dar de când ați pus stăpânire pe mine, zice Gerilă? Apoi nu mă faceți din cal magar, că vă veți găsi mantaua cu mine! Eu îs bun, dar și când m-a scoate cineva din răbdare, apoi nu-i trebuie nici țișan de laie împotriva mea. Zău, nu suguiesti, mă Buzilă? Da’ amarnic mai ești la viață; când te mânii, faci sânge-n baligă, zise Flămânzilă. Tare-mi ești drag!... Te-aș vâri în sân, dar nu încapi de

urechi... Ia mai bine ogoiește-te oleacă și mai strânge-ți buzișoarele acasă; nu de altă, dar să nu-ți pară rău pe urmă, că doar nu ești numai tu în casa asta. Ei, apoi! Vorba ceea: «Fă bine, să-ți auzi rău», zise Gerilă. Dacă nu v-am lăsat să intrați aici înaintea mea, așa mi se cade; ba încă și mai rău decât așa. Cine-a face de altă dată ca mine, ca mine să pătească. Ai dreptate, măi Gerilă, numai nu te cauți, zise Ochilă. Dar cu prujituri de-a tale, ia, acuș se duce noaptea, și vai de odihna noastră. Măcar tu să fii acela, ce ai zice, când ți-ar strica cineva somnul? Ba încă ai dat peste niște oameni ai lui Dumnezeu, dar, să fie fost cu alții, hei, hei! Mâncai papara până acum. Dar nu mai tăceți, măi? Că ia acuș trec cu picioarele prin păreți și ies afară cu acoperemântul în cap, zise Lăți-Lungilă. Parcă nu faceți a bine, de nu vă mai astâmpără dracul nici la vremea asta. Măi Buzilă, mi se pare că tu ești toată pricina gâlcevei dintre noi. Ba bine că nu, zise Ochilă. Are el noroc de ce are, dar știu eu ce i-ar trebui. Ia, să-i faci chica topor, spinarea dobă și pânțele cobză, zise Setilă, căci altmintererea nici nu e chip s-a scoți la capăt cu boclucașul acesta”.

Frazele au, dar mai ales n-au o logică strictă în acest delir verbal. Este limpede că sunt pronunțate nu ca să convingă pe cineva, ci ca să înveselească spiritul. Judecată strict, disputa dintre cei *tuscinci* din casa de aramă este o imensă poliloghie bine dichisită de Creangă, o petrecere – cum am precizat – savuroasă cu vorbele, spre desfătarea lectorului amator de asemenea rafinate lingvistice. Aici se vede cât se poate de limpede că prozatorul forțează enorm tiparele tradiționale ale basmului și își manifestă, în libertate deplină, geniul lui epic. Un geniu al aluziei, în primul rând, o capacitate enormă de a pune tâlcuri în propoziții despre orice și în orice situație. Comparatia cu Rabelais – făcută mai de toți comentatorii – se poate susține cu exemple din asemenea dialoguri erudite și, bineînțeles, gratuite. Deosebirea dintre ele este, totuși, mare: naratorul și personajele din *Gargantua și Pantagruel* parodiază limbajul scolastic și jargonul umaniștilor din epocă în fraze în care expresiile triviale se ameste-

că mereu cu expresii comice scoase din latină și greacă în timp ce eroii lui Creangă se amălesc cu poziții în doi peri și își închid gura cu „vorba ceea”, nu cu citate din Platon și Aristotel. Nota parodică, bufonă este însă aceeași.

Limba folosită de Creangă nu este propriu-zis pitorească, deși ea are o culoare locală prin vocabularul țărănesc și formele sintactice specifice lumii moldovenești. Acestea, au observat toți, nu necesită o lectură cu glosarul explicativ în mână. Nici azi lectura nu-i dificilă, deși multe cuvinte din ceea ce am putea numi vocabularul pasiv al limbii lui Creangă au ieșit din uz, bănuiesc, chiar din limbajul țărănesc din Moldova de mijloc. Nu deranjează prezența lor în frază, cititorul postmodern, cu limba formată de televiziune – înțelege din context despre ce este vorba și, dacă este un om cu gust estetic, simte mari satisfacții urmărind „poliloghiile” savante ale lui Creangă. Nu sunt, în fapt, decât niște construcții lingvistice rigurose ticluite de acest învățător cu adevărat învățat, erudit când este vorba de limba lui „țărănească”. O limbă care, putem zice, este creația lui, deși ea a fost vorbită înainte de a se naște Nică a lui Ștefan a Petri, în Humulești... Ce are a face! Prozatorul a adaptat-o la necesitățile frazei lui bogate, rămuroase, bine articulate și, cu precădere, o frază în care își află locul, cu mari efecte, mulțimea de formule cu tâlc din rezorvorul filosofiei morale rurale. Creangă nu-i, dar, un *colorist*, deși o pagină de proză scrisă de el are, salvă domnului, destulă culoare, este vizibilă, unele nuanțe sunt sensibile. Nu-i, în mod cert, un creator vizual, simțul lui muzical este mai dezvoltat, propozițiile se armonizează și, puse între ordine potrivită (a dovedit Tudor Vianu), ele au anumită cadență și pot sugera, astfel, nu numai un simț extraordinar al limbii, dar chiar o anumită intuiție lirică.

După opinia mea, prozatorul acesta continuă să fie atipic, greu clasabil și la acest capitol. Nu-i propriu-zis nici un auditiv ca I. L. Caragiale, nici un *colorist*, un îndrăgostit de cuvintele rare și pitorești, cum sunt uneori scriitorii ieșiți din mediile rurale. Așa se explică de ce imitatorii lui (acei „Creangă

ai Olteniei” sau ai altor provincii românești) n-au reușit să fie decât niște epigoni. Ei și-au împodobit fraza cu termeni locali și au răsucit topica pentru a produce efecte plastice sau muzicale. N-au reușit decât să dea prozei lor o notă artificială.

Limba lui Creangă este de altă natură. Secretul ei este complexitatea construcției și armonia nuanțelor din interiorul construcției lingvistice. Nu-i o limbă poetică, în sensul curent al termenului, dar în proza lui (*Amintiri*) există, orice am zice, o notă de lirism estompat, stăruitor în narațiune o poezie care însoțește pe dedesupt evocarea copilării (în *Amintiri*); nu-i un prozator realist decât în descripțiile izolate, în fragmente, nu în scenariul întreg al narațiunii; este (în basme) un scriitor fabulos –, la propriu și la figurat – dar, cum s-a spus în repetate rânduri, el tratează fabulosul cu o cumpătare (zic *cumpătare*, nu *răceală*) realistă, însoțită, mai totdeauna, de o ironie – aș numi-o – *ahotnică*. Cuvântul aparține lui Creangă. Îl folosește când e să caracterizeze în *Amintiri* pe mama sa, celebra Smaranda. O „mamă ahotnică”, adică inimoasă, cu tragere de inimă, pasionată, cu suflet mare, deschis. Așa este, mi se pare, și ironia fină a prozatorului, când nu este voit tăioasă și vrea să piardă pe cineva. O *ironie însuflețită, bucuroasă*. Este stilul său, vocația lui de a întreține, astfel, o bună dispoziție la lectură, de a-și păcăli într-o oarecare măsură cititorul, pentru că, după ce-l ia domol, cu binișorul, îi prezintă apoi scene de mare cruzime (ca în *Soacra cu trei nurori*), fără să-și involbureze stilul. Cruzimea moralistului Creangă este mai perfidă: se strecoară lent în narațiune, uneori cititorul nici nu-și dă seama de ea, sedus cum este de acumularea de fapte senzaționale (în basm) sau de confesiunea plină de atâtea „năzbâtii” din *Amintiri*.

Să revenim, pentru moment, la *oralitatea* care caracterizează stilul epic al lui Creangă. Este reală, se vede cu ochiul liber. Un stil plin de onomatopee, de formule specifice stilului vorbit, de „vorba ceea” și de alte elemente morfologice și sintactice care, toate, dau sentimentul că prozatorul scrie așa cum vorbește și vorbește, în genere, ca un om



deștept de la țară, bun de gură, capabil să vadă partea comică a lucrurilor. Se întâmplă, totuși, un fapt paradoxal: trecută în fraze, adică notată, *scrisă*, oralitatea nu mai este atât de simplă, dimpotrivă, frazele se răsfiră și se adună după o metodă ce nu mai pare atât de ușoară. Este paradoxul lui Creangă și aici se află, probabil, secretul artei sale. Oralitatea lui, transcrisă, este înnobilită ca acele vinuri bune obținute prin combinații secrete de mai multe soiuri. Așa se face că, la lectură, stilul oral apare ca un stil îndelung și armonios elaborat, un stil, îi putem spune, savant fără a fi excesiv împodobit și, prin aceasta, artificial și snob (snobismul poporanist!), ci savant în firescul, complexitatea și autenticitatea lui. De aici vine surpriza pe care o avem când îl citim și, mai ales, când îl recitim pe Creangă. Descoperim că oralitatea lui este bine construită (*ticluită*, cum ne avertizează el însuși în repetate rânduri) și că, în fond,

stilul oralității sale nu-i deloc oral. Stilul epic este, într-adevăr, construit din oralități, dar, puse laolaltă, ele lasă impresia a fi opera unui meșteșugar desăvârșit, un veritabil creator. Ideea lui G. Călinescu că *Amintirile* „nu sunt scrise, ci spuse, problema stilului reducându-se și ea la o chestiune de autenticitate” este rău pusă pentru că, trecute pe hârtie, *spusele* lui Creangă capătă virtuțile, subtilitățile, profunzimile pe care le are stilul unui prozator dotat cu un simț extraordinar al limbii. Oralitatea, pe scurt, trece printr-o retorică pe care Creangă n-o învață din cărți, și-o construiește singur, cu migală, în sudori, văitându-se, răsucind frazele, ascultându-le mulțumit și mai ales nemulțumit de ce aude. Ce mai rămâne, în această operă de orfevru împătimit, din oralitatea stilului popular? Rămâne esența oralității îmbrăcată în narațiunea lui Creangă în veșminte regale.

Thierry de
MONTBRIAL*

Centre et marginalité dans la culture européenne



Résumé

În definirea cuvintelor de centru și periferie, autorul utilizează sensul dat de Pascal infinitului, pe care-l vede ca pe o sferă în care centrul se află pretutindeni, iar periferia nicăieri. Sub aspect geopolitic, noțiunile acestea stabilesc o relație de putere și o chestiune de cultură dominantă și cultură aservită. Pentru marile imperii din istorie (precum Imperiul roman, de exemplu) era clar unde se află centrul și unde periferia. Dar Uniunea Europeană nu este un imperiu, chiar dacă lecțiile istoriei ne arată că un imperiu de succes era cel care reușea să impună popoarelor aservite propria cultură. Dar sistemul în care trăim azi este unul multipolarizat, eterogen, global, nesigur și este mai greu să spui unde se află centrul și mai ușor să precizezi periferiile. Când un stat se află în centru, cultura lui tinde să radieze, în timp ce locuitorii din statele marginale tind să se alieze și să imite cultura statului aflat în centru. Din punct de vedere geopolitic, viitorul Uniunii Europene depinde de trei țări europene: Franța, Germania, Marea Britanie.

Cuvinte-cheie: centru și periferie, geopolitica Uniunii Europene, cultură dominantă, istoria imperiilor, cultură aservită

Pour définir les mots "centre" et "périphérie", l'auteur utilise le sens donné par Pascal à l'infini, qu'il voit comme une sphère où le centre se trouve partout, et la périphérie nulle part. Sous l'aspect géopolitique, ces deux notions établissent une relation de pouvoir et une question de culture dominante et culture asservie. Pour les grands empires de l'histoire (tout comme l'Empire Romain, par exemple), il était clair où se trouve le centre et où il y avait la périphérie. Mais l'Union Européenne n'est pas un empire, même si les leçons de l'histoire nous montrent qu'un empire de succès était celui qui réussissait à imposer aux peuples asservis, colonisés, leur propre culture. Mais, le système dans lequel nous vivons aujourd'hui est un système multi-polarisé, hétérogène, global, incertain, et il est plus difficile à dire où se trouvent les centres et plus facile à préciser les périphéries. Lorsqu'un état se trouve au centre, sa culture tend à rayonner, tandis que les habitants des états marginaux tend à s'y aligner et à imiter la culture dominante. Du point de vue géopolitique, le futur de l'Union Européenne dépend de trois pays européens: la France, l'Allemagne, la Grande Bretagne.

Mots-clé: centre et périphérie, la géopolitique de l'Union Européenne, la culture dominante, l'histoire des empires, la culture asservie.

Le sujet d'aujourd'hui est « Centre et marginalité dans la culture européenne ». Ayant parlé ce matin de Proust, mais aussi un peu de Pascal, je pense à une formule de Pascal à propos de l'infini. Selon le grand philosophe, l'infini est une sphère dont le

centre est partout et la périphérie nulle part. La première chose à faire pour traiter notre sujet c'est de s'entendre sur les mots «centre» et «périphérie». Or ces mots sont, du point de vue d'où je me place ce soir, des expressions géopolitiques. Quand on parle de «

* Institutul Francez de Relații Internaționale, Academia de Științe Morale și Politice (Franța), e-mail: romanenکو@ifri.org.



centre » et de « périphérie », on fait référence à une relation de pouvoir. Et je montrerai que « pouvoir » et « culture » ont des liens qu'il faut envisager directement. Quand on parle de l'Empire Romain, on sait parfaitement où était le centre: c'était Rome. Mais on sait également où était la périphérie, c'était le *limes*. Et tous les empires, dans l'histoire de l'humanité ont ainsi un centre généralement unique et une périphérie correspondant *grosso modo* à l'extension géographique ultime des empires en question.

Un empire réussi serait un empire qui parviendrait à propager sur l'ensemble des territoires contrôlés sa propre culture, qui parviendrait à l'imposer de la façon la plus subtile, c'est-à-dire en la faisant absorber, accepter volontairement par les assujettis, par les colonisés.

Il y a eu des empires qui ne disaient pas leur nom à l'époque bipolaire. Le mot « bipolaire » est intéressant, « bipolaire » signifie

que le monde était réparti *grosso modo* en deux systèmes de pouvoirs dominants ou tout au moins qui étaient perçus comme dominants, ce qui ne veut pas dire d'ailleurs qu'ils l'étaient, parce qu'en réalité il y avait un déséquilibre très fondamental entre l'Union soviétique et le système occidental. En termes de perception, les deux systèmes concurrents étaient vus comme plus ou moins équivalents. L'un avait pour centre Moscou, capitale de la Russie soviétique, comme disait le Général de Gaulle, l'autre était le système occidental, qui avait fondamentalement pour centre les États-Unis, symboliquement Washington. Naturellement, tout cela n'était pas incompatible avec des contestations à l'intérieur de ces systèmes.

Aujourd'hui nous vivons dans un système international que je qualifie de multipolaire, hétérogène, global et incertain. Ayant dit cela, je suis conscient que l'expression multipolaire est elle-même assez ambiguë. Il est difficile d'identifier des pôles avec précision, ou des centres dans le vocabulaire de notre rencontre. Il est beaucoup plus facile de dire qui n'est pas central et qui, par conséquent, appartient à la périphérie. L'hétérogénéité est une notion fondamentalement culturelle; la globalité est une notion fondamentalement technique; et l'incertitude une notion fondamentalement mathématique, par laquelle je veux dire qu'il y a une disproportion essentielle entre la variabilité des causes et celle de leurs effets dans tout domaine, que ce soit politique, économique, financier, etc., etc.

Sur le plan culturel, je crois que les cultures périphériques, par quoi je veux dire les cultures des pays ou États qui ne sont pas au centre, sont marginales comme les États eux-mêmes le sont. Et inversement, lorsqu'un État ou un pays se trouve au centre, sa culture tend à rayonner. Quand on parle de la Grèce antique, tout le monde pense au siècle de Périclès, où il y eut concomitance entre la prédominance d'un système politique et celle d'un système culturel avec un double aspect: un État stable et puissant peut être enclin à favoriser le développe-

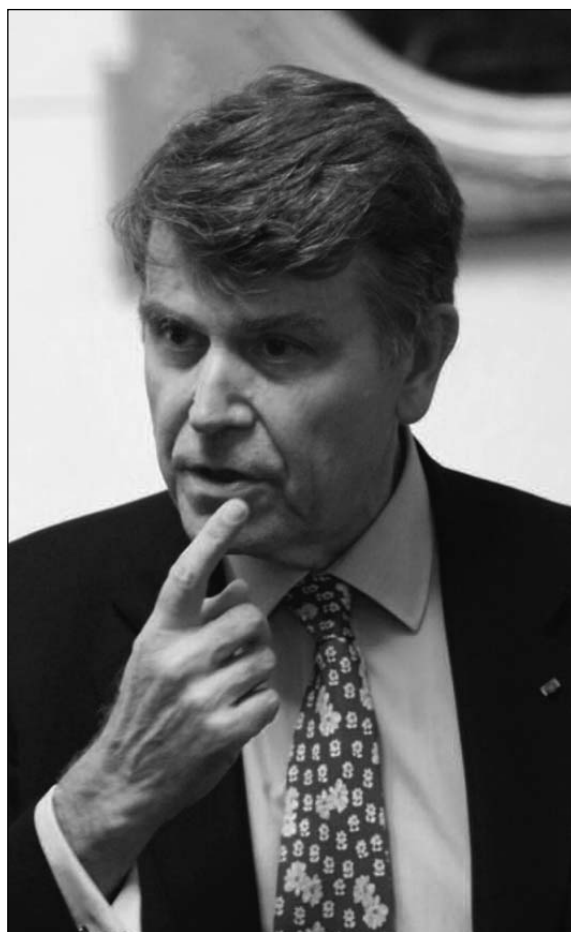
ment de sa culture et le rayonnement de cette culture, puisque les assujettis, les colonisés sont évidemment attentifs à adhérer, à imiter, à souscrire à la culture des puissants.

Et ce n'est pas non plus par hasard, que le siècle de Louis XIV, c'est-à-dire le XVII^{ème} siècle français, a vu un extraordinaire développement de la culture. Pour quelqu'un comme moi qui suis entré en politique internationale, très précisément en 1973, à une époque où le Japon était encore largement à la périphérie, le pays du Soleil levant a commencé à cette époque à se relever des chocs des destructions de la seconde guerre mondiale et, grâce à ses succès économiques, à sortir de la périphérie pour se rapprocher du centre. Et ce n'est pas un hasard si la montée en puissance du Japon a culminé au milieu des années '80, en même temps que le rayonnement de la culture japonaise.

Plus récemment la Chine - avec la chute du régime communiste, le retour de Deng Xiaoping en 1978, la montée progressive de l'économie - a retrouvé une position prééminente. La culture chinoise occupe à nouveau une place essentielle dans le monde entier. Il y a des pays comme ceux que je viens de mentionner qui se sont trouvés au moins temporairement au centre ou proche d'un centre dans leur histoire et qui ont perdu cette position centrale, qui peuvent l'avoir retrouvée, et puis il y a des pays qui ne s'y sont jamais trouvés et qui ont peu de chances de s'y trouver un jour. Et il y a des différences radicales entre ces deux catégories de pays.

Notre sujet est « centre et marginalité » ou « centre et périphérie » en Europe. Mon pays, la France, a été au centre. Et à certains égards, il y est encore. Du point de vue géopolitique, aujourd'hui, l'avenir de l'Union Européenne dépend fondamentalement de trois pays, la France, l'Allemagne et la Grande Bretagne. Les questions de défense dépendent de deux pays: la France et la Grande Bretagne. L'euro dépend de deux pays: la France et l'Allemagne. Il faut être clair.

L'Europe est la plus belle péninsule de la planète. C'est le point de rétrécissement



géographique, le point où le continent euro-asiatique se réduit en pinceau, jusqu'à son extrémité occidentale où l'on retrouve la France, puis les Îles Britanniques. Et cet isthme de l'Occident européen représente l'une des plus grandes concentrations démographiques de la planète. Aujourd'hui encore, l'Europe est un point d'attraction pour les habitants du continent euro-asiatique. Le mouvement démographique général a pratiquement toujours été un mouvement d'est en ouest. L'ouest représente depuis des siècles une destination fondamentale. C'est typique pour l'histoire de la Turquie, qui peut s'interpréter comme un gigantesque mouvement vers l'ouest à partir de l'Altaï. D'où d'ailleurs l'attraction de l'Union Européenne aujourd'hui. Alors, cette formidable concentration démographique a conduit à ce qui fait la richesse de l'Europe, c'est-à-dire à la fois, une situation géographique et une situation culturelle qui



traduisent la coexistence sur un territoire limité d'une diversité extraordinaire de peuples.

D'où aussi, ce qui figurait dans le préambule de la constitution européenne: l'idée que ce qui fait la richesse de l'Europe c'est fondamentalement l'unité dans la diversité. Et quand on dit unité dans la diversité, on pense à quelque chose comme l'art des jardins. Mais, c'est plus facile à dire ou à écrire qu'à incarner. Et ceci, pour toutes les raisons que j'ai exposées précédemment, c'est-à-dire les phénomènes de domination, qui sont des phénomènes objectifs. Une cul-

ture ce n'est pas seulement une manière de vivre, comme le veut le sens ethnologique, le sens britannique essentiellement, du terme de culture. Une culture c'est aussi un système d'œuvres, au sens le plus large y compris artistique du terme, un système parce que les œuvres se renvoient les unes aux autres.

Pour pénétrer une culture, il ne suffit pas de connaître un auteur, il faut comprendre le système, comment les œuvres se renvoient les unes aux autres et comment le système forme en réalité un tout. La tâche consistant à absorber ce tout est une tâche

indéfinie. On n'a jamais fini d'approfondir la connaissance d'un système complexe. Comme toute connaissance, c'est une spirale montante. Là se trouve la grande difficulté que je vois pour la construction de Europe.

C'est qu'on est pris entre deux feux, d'un côté le risque de dilution des cultures centrales, parce que ces cultures centrales ne sont plus véritablement vécues, ni au centre, ni dans les périphéries. C'est typiquement le problème de la langue. Tout le monde, dit-on, parle l'anglais. Mais en fait l'anglais est une langue difficile. Baragouiner l'anglais, oui, bien sûr c'est facile, mais le parler avec finesse, connaître la littérature anglaise, qui peut être d'une extrême sophistication, c'est tout autre chose. Oui, bien sûr, aujourd'hui, tout le monde baragouine l'anglais. Mais, vous voyez bien que pour le centre, ça se traduit par un appauvrissement.

Cet appauvrissement se répercute sur le centre lui-même. La façon dont est enseignée aujourd'hui l'histoire ou la littérature en France est inquiétante. C'est que le socle culturel de base que l'on inculquait encore aux élèves de ma génération (dans des manuels comme le *Malet-Isaac* en histoire, ou le *Lagarde et Michard* en littérature) est en train de disparaître.

S'agissant de la culture européenne: qui peut, en France, citer trois ou quatre noms de grands écrivains ou de grands penseurs roumains ? Sauf, sans doute, quand ces penseurs roumains y ont vécu, comme Cioran ou Ionesco, ou quand ils se sont faits connaître à travers des universités américaines comme Georgescu Roegen, un économiste dont le nom a été relativement connu à son époque, parce qu'il avait été professeur à Harvard.

Et donc la grande difficulté, c'est que hors de ces cultures centrales qui s'appauvrissent et des cultures périphériques méconnues, comment peut-on "fabriquer" une véritable culture européenne ? Et pourtant, cette idée de l'unité dans la diversité (que l'on retrouve ailleurs, je pense à la construction nationale indonésienne), est une idée féconde et porteuse d'avenir.

L'ambition de l'Union Européenne, c'est

de construire un nouveau type d'unité politique. L'Union Européenne ne sera pas un empire. L'Union Européenne doit, sur le long terme, résulter d'une adhésion volontaire de ses membres. Mais personne n'a jamais réussi jusqu'ici dans l'histoire à faire fonctionner durablement pareil club. Et en même temps, c'est une nécessité absolue de construire des ensembles politiques sur des bases plus larges que les Etats en raison de la révolution des technologies de l'information et de la communication, révolution qui est à la base de ce qu'on appelle la mondialisation. Nous sommes confrontés à cette nécessité. Très peu de pays aujourd'hui sont viables seuls, donc nous sommes condamnés à nous rapprocher. Puisque nous y sommes condamnés, autant le faire le mieux possible.

Mais pour faire fonctionner une unité politique dans la durée, deux conditions sont nécessaires: la première, c'est justement de parvenir à une culture commune. A l'époque de l'unité italienne, il y avait un slogan: « nous allons faire d'abord l'Italie, et ensuite nous ferons les Italiens ». Tout le problème de l'Union Européenne, au-delà des institutions, c'est de faire les Européens, et pour faire les Européens, on doit résoudre le problème culturel. Bien sûr, on a fait quelques progrès technocratiques, par exemple, à travers les systèmes d'enseignement, le programme « Erasmus », etc., etc.

Mais c'est tout à fait insuffisant. Il faut absolument réfléchir à cela, et je crois que les Académies peuvent avoir un rôle à jouer pour élaborer des méthodes qui pourraient permettre de faire jaillir une culture européenne commune sur la base de richesses préexistantes. Et pour cela il faut revivifier les centres et valoriser la périphérie, car les deux démarches ne sont pas contradictoires, mais sont au contraire, à mon avis, complémentaires.

Je vous disais que, pour faire une unité politique, il y a deux conditions. La première est donc la culture: si la culture n'est pas là, rien n'est viable. Pourquoi est-ce que les empires s'effondrent au bout du compte, parce qu'il n'y a pas de culture commune, parce que malgré toutes les sub-



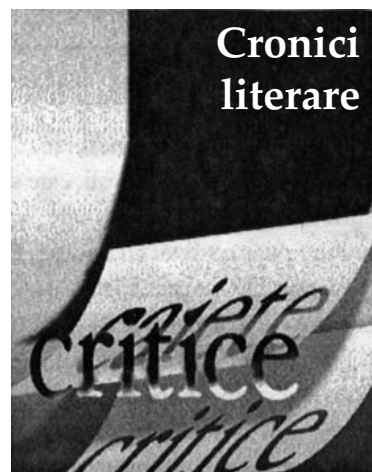
tilités de l'extension du pouvoir colonial, vient un moment où se produit un rejet. C'est comme les greffes qui ne prennent pas en biologie. C'est ce que s'est passé avec le dernier empire, l'Empire Russe qui se doublait d'ailleurs de l'Empire Soviétique.

Donc, vient toujours un moment où surgit un rejet s'il n'y a pas de construction culturelle solide. Et puis, la deuxième condition, c'est une organisation commune, c'est-à-dire une organisation politique par nature, qui permet à l'ensemble d'assurer sa viabilité en prenant les décisions appropriées à cette fin, aussi bien vis-à-vis de l'intérieur que vis-à-vis de l'extérieur. Ce

sont les deux conditions de base pour assurer la pérennité d'une unité politique.

Ce qui fait l'intérêt de ce petit club que nous avons fondé ici, à l'Académie Roumaine, ce séminaire « Penser l'Europe » qui a maintenant dix ans, ce qui fait son intérêt profond, c'est que nous essayons de donner un peu de chair à cette idée, en associant un certain nombre d'Etats de la périphérie européenne dont les voix sont trop rarement entendues ailleurs, ou très insuffisamment, alors même qu'ils recèlent des trésors. Encore une fois, ces trésors doivent trouver toute leur place dans le "système culturel européen".

Andrei GRIGOR*

„Biografia ideii de
Adrian Marino”**

Abstract

Memoriile lui Adrian Marino, publicate în 2010, trădează, dincolo de miza insistent afișată a radiografierii „oneste” și „obiective” a scenei literare românești din perioada totalitară, un incitant studiu de caz al simulării unei false identități care se deconstruieste facil prin chiar propriile argumente. Intenția elaborării unei mitologii identitare a „opozantului”, dublată de cea a construirii unei ideologii „rezistente” - care a sedus, paradoxal, pe cei mai mulți critici care au analizat textul marinian - funcționează à rebours ca principal mecanism demistificator. În esență, semnalăm prezența unei ideologii artificiale care deconspiră ideologia confecționată a unei autobiografii sau, cu o formulă împrumutată, „biografia ideii de Adrian Marino”..

Cuvinte-cheie: Adrian Marino, istorie recentă, reacții, literatura română, lucrare autobiografică

Published in 2010, Adrian Marino's memoirs enhance – beyond their insistently assumed aim of “honestly” and “objectively” depicting the Romanian literary stage of the totalitarian age – an exciting case of simulating fake identity which easily can be deconstructed by using its own inner structures of meaning. The voiced intention of bringing forward the “opponent”'s identity mythology or the one of building up a “resistant” ideology – which paradoxically seduced many of Marino's critics – will function à rebours as main demystification mechanism. Thus, we point out the occurrence of an artificial ideology which will reveal the manufactured autobiographical ideology or, by using a borrowed critical formula, “the biography of Adrian Marino idea.”

Keyword: Adrian Marino, recent history, reactions, romaniana literature, autobiographical work

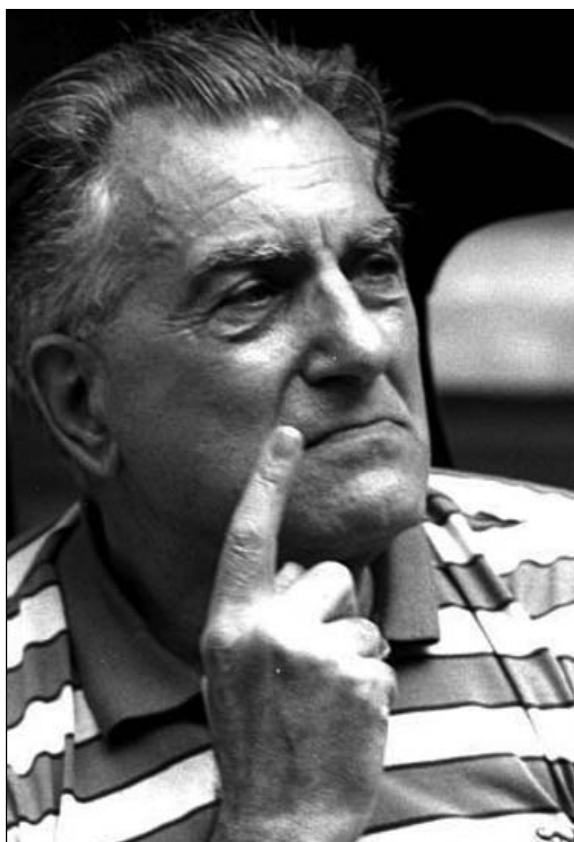
Cei mai mulți comentatori ai memoriilor lui Adrian Marino au căzut ori s-au aruncat cu bună știință în aproape toate capcanele întinse în „Viața unui om singur”, fie pentru că nu au putut concepe că memorialistul poate fi altfel decât excepțional în toate, fie pentru că nu au îndrăznit să accepte că excepționalitatea acestuia este, în multe privințe, discutabilă sau cel mult „obișnuită”.

O sursă a încântării deosebite exprimate, în diferite moduri, în numeroase analize dedicate textului a fost, de pildă, încadrarea

acestuia într-un gen. Operația nu ar fi trebuit să fie deloc anevoioasă, pentru că, măcar din punct de vedere formal, el trimite numaidecât către memorialistică. Dar, pentru că memorialistul ține să-și afirme și în această privință întâietatea/unicitatea, aproape toată lumea a decis, cu laude, că textul său nu e unul banal, precum memoriile lui sau „măcar” ale lui Nicolae Steinhardt, ci, nici mai mult, nici mai puțin decât o „autobiografie spirituală” ori, cu vorbele lui Adrian Marino însuși, „autobiografie culturală și ideologică”: „Dar viața

* Universitatea “Dunărea de Jos” din Galați, Facultatea de Litere, Departamentul de Literatură, Lingvistică și Jurnalism, e-mail: andreigrigor@yahoo.com.

** Împrumut pentru titlul acestui text o formulă din articolul , „Testamentul unui ex-centric”, publicat de Paul Cernat în *Observator cultural*, nr. 519, aprilie 2010



mea culturală și ideologică, intimă, dar și exterioară și publică, desfășurată pe o durată atât de lungă, sub diferite regimuri autoritare și totalitare. Are – aș îndrăzni să spun – un anume conținut, sens și densitate. Și apoi, amănunt deloc neglijabil: cam câte autobiografii culturale și ideologice de acest tip există în literatura română? Un gen care, de fapt, nici nu există”¹

Nu sunt cu totul străin, nici împotriva unor asemenea finețuri delimitative, ele își au rostul lor atunci când materia investigată o cere. Dar este și cazul acestei „materii”? Există vreo scriere de natura autobiograficului, în care intelectualul care se confesează să nu-și divulge, deliberat sau involuntar, mobilurile și circumstanțele care au avut un anumit rol determinativ în formarea sa spirituală? Cum se relaționează acestea, care este ponderea contribuției fiecăreia și cât datorează subiectul uneia sau

alteia dintre ele sunt analize care, dacă „autobiograful” nu-și propune explicit o astfel de lucrare, rămân în seama comentatorilor. Cu condiția ca aceștia să reziste admirației pre-existente analizei și entuziasmului facil.

Or, în acest caz, atât admirația cât și entuziasmul par a fi conținute în instrucțiunile de utilizare implicite în text. Cu alte cuvinte, memorialistul însuși fixează drept condiție obligatorie a lecturii și analizei textului său admirația și entuziasmul. Tot așa cum fabricantul de aspiratoare, de pildă, fixează drept regulă obligatorie de folosire conectarea la o rețea electrică de 220 de volți fără de care, deși nu reprezintă chiar „cea mai înaltă tensiune”, aparatul nu ar putea funcționa așa cum a fost... proiectat. Iar consumatorul se conformează, nu are ce face, altminteri iese din rândul lumii arătându-se incapabil să utilizeze un obiect de o asemenea performanță.

În deplină și trufașă conformitate cu instrucțiunile de lectură, clasificare și elogiare date cu ostentație de Adrian Marino, mai mulți comentatori evidențiază „caracterul de autobiografie spirituală pe care-l dobândesc memoriile nedreptățitului intelectual”².

Ovidiu Pecican vorbește și el de pionieratul marinian pe terenul „noului gen aflat în preajma inaugurării: biografia ideologică”, amintește, în șoaptă, că „precursori există, totuși” („Reverii unui plimbăreț solitar” și „Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister”), dar, speriat de această îndrăzneală timidă, se grăbește să vorbească de niște „urmași” ai „primului” memorialist „ideologic” și îl convoacă drept exemplu pe Nicolae Breban³. Până la urmă, nici romancierul nu rămâne printre urmași, pentru că între 2003-2007, când își publică memoriile sub titlul „Sensul vieții”, nu avea cum urmeze un model „inaugurat” abia în 2010, cel puțin în variantă editată. E drept că suceala asta cronologică îl încurcă puțin pe Ovidiu Pecican, nevoit să admită că, în che-

1 Adrian Marino, „Viața unui om singur”, editura Polirom, 2010, pag.11

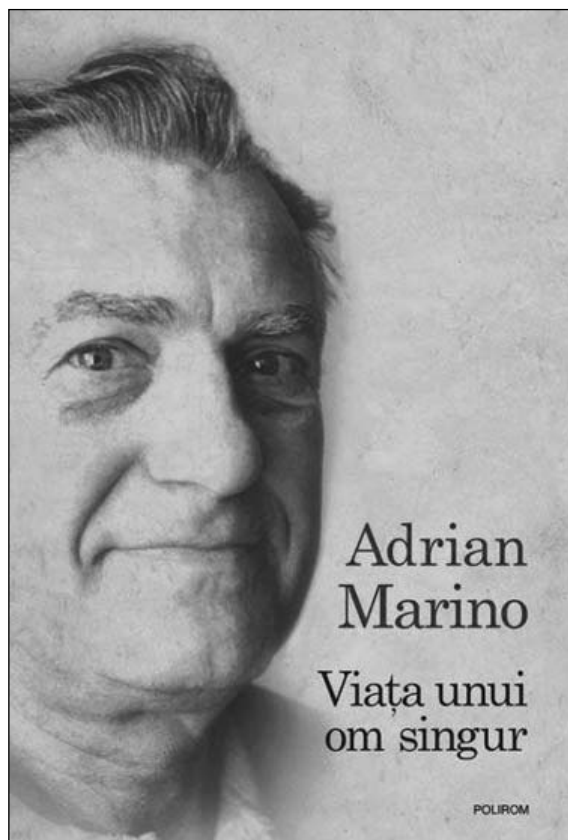
2 Antonio Patraș, „Adrian Marino. O autobiografie spirituală”, Observator cultural, nr. 519, aprilie 2010

3 Nicolae Breban, „Sensul vieții”, I-IV, editura Polirom, 2003-2007

stiune, Nicolae Breban este un fel de *urmaș anterior* lui Adrian Marino „despre opera memorialistică postumă a căruia nu avea de unde ști”.⁴

În toată echilibristica asta între ce e adevărat și ce e oportun și profitabil să afirmi drept adevăr, textul memorialistic în sine fuge din atenția multor comentatori sau e ținut, cu un fel de discreție și pudoare, departe de necesarele analize de fond. Prea atenți să nu contrazică ambițiile de pionierat ale lui Adrian Marino, nu prea au observat că niște texte care poartă chiar titlul revendicat ca noutate de memorialistul clujean au apărut chiar și în versiune românească, unele anterior anului 2010 (Simone Weil, trăitoare între 1909-1943: *Autobiografie spirituală* (*Autobiographie spirituelle*), Humanitas, 2004), altele cum este „Autobiografia spirituală” a lui Dalai Lama chiar în anul cu pricina (Dalai Lama „Autobiografie spirituală” 2010, editura Corint). Cu alte cuvinte, genul în discuție a cunoscut și alte „inaugurări”, ca să nu mai vorbim de multitudinea de texte memorialistice care, fără să cuprindă în titlul variantelor editate referiri directe, chiar asta sunt, iar cele cu adevărat consistente, chiar și „Histoire de ma vie” a lui Casanova, nici nu pot fi altceva decât autobiografii spirituale, înțelegând, desigur, prin acest termen și o componentă culturală.

Pentru satisfacerea orgoliului pionieresc al memorialistului ar rămâne recunoașterea caracterului de „autobiografie ideologică” pe care l-ar avea „Viața unui om singur”, dar mă tem că nici această speranță nu se justifică. De altfel, ce-ar vrea să însemne acest lucru nici întemeietorul genului nu ne spune și, chiar dacă mulți comentatori se prefac a pricepe, lucrurile nu depășesc înspre o necesară demonstrație simplă afirmație mimetică („A fost un om al construcției tenace, dar care n-a neglijat un tip de ideologie liberală”⁵), gratuitatea enunțurilor („Ideologul privește lumea printr-o



mască de ghips, care nu permite nici unui mușchi al feței să-i trădeze acestuia neînduplecarea suverană”⁶) sau îndemnul neargumentat la „raportarea creatoare a fiecăruia dintre noi la modelul critic și ideologic Marino”.⁷

Presupun că inflația de recunoașteri, adeziuni și admirații față de caracterul ideologic al memoriilor și calitatea de prim ideolog a lui Adrian Marino este datorare în mare măsură insistenței abundente și ostentative cu care memorialistul cheamă atenția asupra acestei dorite calități a personalității sale. Dintre multele locuri exemplificatoare se poate extrage un singur pasaj, mai elocvent prin oportunismul pe care îl trădează, dar și pentru comicul involuntar (de moravuri, de caracter, de situație, de limbaj etc.) cu toată savoarea lui subtextuală. După 1989, spune memorialistul, „redeveneam, în

4 Ovidiu Pecican, „Ideologia lui Adrian Marino”, *Observator cultural*, nr. 519, aprilie 2010

5 O. Șimonca, „Să vorbim despre idei, nu despre persoane”, *Observator cultural*, nr. 519, aprilie 2010

6 Șerban Axinte, „Hermeneutica ideii de biografie”, *Observator cultural*, nr. 519, aprilie 2010

7 *idem*

sfârșit, eu însumi, eliberat – moral cel puțin – de cenzură, presiuni și, mai ales, de falsa mea identitate culturală de până atunci. Căci trăisem într-un regim de alterare, falsificare, refulare și deviere continuă și profundă a idealurilor și tendințelor de bază. Preocupat de ideologia de tip liberal și de critica de idei, am fost constrâns decenii întregi să devin doar «critic literar» și de «idei literare», «teoretician literar» și «comparatist». Ceea ce nu era deloc, dar absolut deloc, identic cu adevărata mea «vocație». Am încercat să desfășor aceste activități «semitrucate» în modul cel mai onorabil și mai constructiv posibil. [...] Simulam o falsă identitate. Știam că sunt în realitatea altceva: un critic de idei, un ideolog cultural și făceam figură doar de erudit istorico-literar, de critic de idei literare, de comparatist și teoretician literar.”⁸

În „Răceala”, admirabila piesă a lui Marin Sorescu, Mahomed al II-lea nu procedează altfel. Îi plăcuse să creadă că este poet de geniu, impusese cu de-a sila să fie recunoscut și lăudat în această ipostază și pedepsise pe bietul pașă din Vidin, singurul care îndrăznise să se îndoiască de calitatea versurilor sale. Apoi, după cucerirea Constantinopolului, se eliberează de falsa lui identitate literară și descoperind că nu era identic cu adevărata lui vocație, redevine el însuși și cere să fie considerat, respectat și elogiât de atunci înainte ca strateg genial. Așa a voit, așa s-a întâmplat, căci corul lăudătorilor s-a conformat numaidecât, descoperind, de timpuriu, ce este aceea corectitudine politică.

Pe de altă parte, e timpul să observ și incongruențele conținute în discursul memorialistic al lui Adrian Marino. Fragmentul reprodus mai sus dă la iveală doar câteva. De pildă, nu se înțelege cum se împacă, cel puțin din punct de vedere semantic, dar mai ales moral, desfășurarea unor activități „semitrucate” (fie ele și între ghilimele) cu onorabilitatea. Cum ar veni, vreme de câteva decenii memorialistul ne-a înșelat onorabil, lăsându-ne să credem că ar

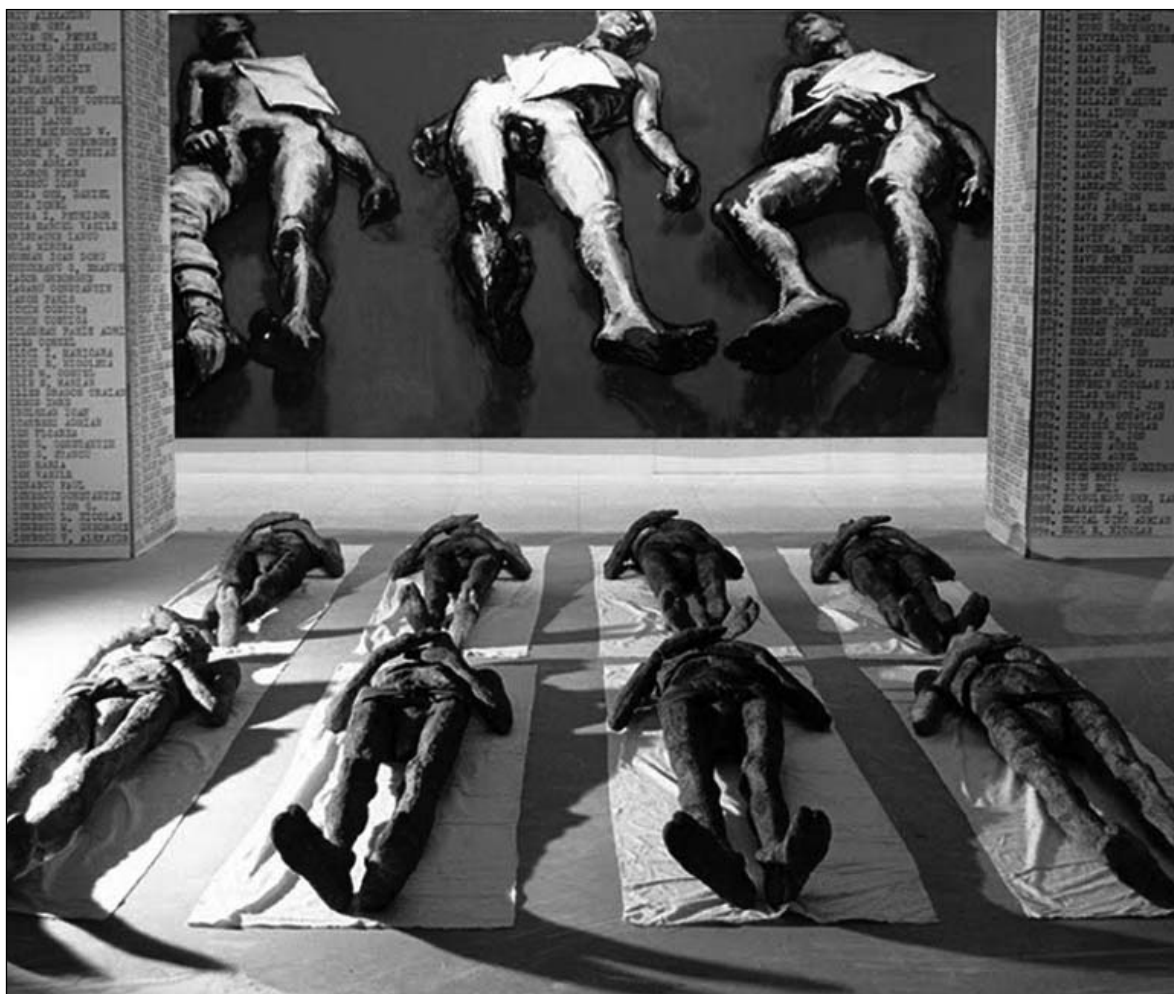
fi fost ceea ce nu era, de fapt, decât prin constrângere. Iar ceea ce credea că este cu adevărat ascundea cu grijă pentru că nu-i dădea voie regimul. Pe de altă parte, preocupările ideologice, ne spun memoriile sale, erau destul de vechi, „începute încă de la Lățești și *manifestate public* (s.n.) încă din 1964,” dar de abia după 1989 le putea „publica în mod liber”. Dar dacă putea „în sfârșit, gândi, citi, scrie și, mai ales, publica în mod liber” după 1989, de ce și împotriva cărei opresiuni „se trezea în mine vechiul opozant politic, impulsiv, de speranță, de data aceasta, a unei victorii decisive”?

Văd în aceste contradicții o bună aplicare a înțelepciunii folclorice pe care Adrian Marino o disprețuia foarte mult, atât de mult încât nu a putut tresări nici o clipă în preajma ridicolului din frazele și atitudinile sale. E vorba de niște viteji care se arată după un război deja câștigat de alții. e una dintre ipostazele cele mai jalnice în care s-a aflat o parte a intelectualității românești după 1990, când, vorba memorialistului, „a simulat o falsă identitate”.

Admit, totuși, pentru obiectivitatea analizei, că, vreme de câteva decenii, Adrian Marino „făcea figură” „doar de erudit istorico-literar, de critic de idei literare, de comparatist și teoretician literar” și sunt de acord că nu era, deși la unii a ținut „figura”. Sunt gata să accept chiar că în tot acest timp de chinuitoare dar reușite „simulări” de „falsuri”, a fost, de fapt, ideolog sub acoperire, din cauză că regimul nu-i dădea voie la ideologie liberală, ci numai la călătorii în Occident, care i-ar fi permis astfel de manifestări ideologice, dar aici nu-și putea permite ideologul să se descopere.

Așa stând lucrurile, adică destul de încurcat, rămâne să vedem în ce constă ideologia pe care a conturat-o Adrian Marino pe parcursul vieții sale, în deplină singurătate, neajutat și neștiut de nimeni. De fapt, care este natura acestei ideologii nici memorialistul nu ne spune foarte limpede. În afara numeroaselor enunțuri prin care o afirmă obsesiv și autolaudativ, rareori e de

⁸ Adrian Marino, „Viața unui om singur”, Polirom, 2010, pag. 256-257



găsit în paginile cărții vreo referire cât de cât consistentă la conținutul ei și natura ei care pare a fi când culturală, când politică sau când una peste cealaltă, adică cea din urmă peste cea dintâi. Mai des apar ura și disprețul ideologului față de tot ce îndrăznește să viețuiască pe planetă și să-i primejduiască „singularitatea”. Psihanaliza ar putea da interpretări interesante la faptul că, deloc întâmplător sub acest aspect, în capitolul 22, „Clarificări ideologice”, afirmă că o trăsătură a lui G. Călinescu ar fi fost „parvenitismul unui fiu, orice s-ar spune, de slugă” și continuă cu referiri la genealogia criticului: „Mama a fost o țigancă pe proprietatea familiei Călinescu. Simțindu-se responsabilă de aventura fratelui d-nei Călinescu, această familie l-a adoptat”⁹.

Cu astfel de „clarificări ideologice”, Adrian Marino ajunge la câteva „principii fundamentale” pe care le comunică în pagina următoare, convins, dacă nu „simulează un fals”, că sunt nemaiauzite, nemaipomenite și nemaigândite în spațiul românesc, cam ignorant de felul lui, în care nu ar exista „decât 10-20 de «oameni de cultură» care să gândească la fel.” Adică așa: „1. Recunoașterea și respectarea riguroasă a drepturilor omului [...]. 2. Disocierea radicală dintre stat și națiune [...]. 3. Diminuarea cât mai mult posibil a intervenției statului în toate domeniile”. Păcat că ideologul Adrian Marino a stat atâta vreme sub acoperire. Între timp, cei 10-20 de „oameni de cultură”, chiar dacă memorialistul i-a pus între ghilimele peiorative, le-au aflat din alte

⁹ *Ibidem*, pag. 345



surse, căci ideile sunt vechi, unele aspecte ale lor discutabile, iar număratoarea lui Adrian Marino greșită. În rest, că democrația e bună, că purificare morală, că nomenclatura, că țările civilizate, că jos comunismul, că Europa stă ațintită cu ochii pe noi, că elite culturale, c-o fi c-o păți, că să facem și să dregem și dă-i si luptă – n-au fost o ideologie nici pe vremea lui Caragiale și nu sunt nici acum. Deci se resping ca vorbărie ideologică, dar se păstrează pentru râs.

Despre o ideologie culturală, proiecte pașoptiste, aducerea culturii europene la noi, scoaterea culturii românești în Europa și altele câte s-au spus despre memorialist, unele numai pentru că memorialistul însuși a sugerat să fie spuse, din nou e greu de vorbit în absența obiectului acestor zise. Citită cu atenție, cartea arată că Adrian Marino nu a avut și nu putea avea asemenea proiecte care fac obligatorii respectul și dragostea pentru cultură și față de oamenii

care o fac. Impresia mea este că ura și disprețul sunt singurele sentimente pe care le cultivă, le educă, le perfecționează și le transformă într-o ciudată ideologie, un fel de altă „simulare de falsă identitate”, în spatele căreia se află, de fapt, o uriașă megalomanie,

Cred că cel mai aproape de natura acestei cărți se află, în articolul său¹⁰, Paul Cernat, dar apropierea se produce oarecare sfială, iar pasul înapoi e făcut repede și cu precauție: „Nu avem de-a face, în Viața unui om singur, cu o memorialistică obișnuită, ci cu o autobiografie ideologică (glumind puțin, aş spune «biografia ideii de Adrian Marino»)". Dacă nu preciza că glumește, fie chiar și „puțin”, ar fi avut șansa nu doar de a tatona un adevăr, ci de a-l afirma întreg și ferm. În semn de prețuire însă, preiau formula în titlul acestui articol, promițând să o dezvolt într-un text viitor.

¹⁰ Paul Cernat, „Testamentul unui ex-centric”, *Observator cultural*, nr. 519, aprilie 2010

Manuela GHEORGHE*

„Miracolul arghezian” și reverberații baudelairene

Abstract

Micul text de față este o prezentare a cărții Cristinei Maria Necula, Modernitatea operei argheziene. Autoarea realizează o expunere succintă a esteticii argheziene, estetica urâtului, pe care poetul, T. Arghezi, o prelucrează conform unei viziuni personale, inspirate din estetica lui Baudelaire, Les fleurs du mal.

Cuvinte-cheie: estetica urâtului, estetica lui Baudelaire, viziunea poetică, expresivitatea poeziei, limbajul cotidian

The little following discourse is a review of Cristina Maria Necula's book, The modernity of Arghezi's works. The author realize a very short presentation of Arghezi's aesthetics of ugliness, that the poet, T. Arghezi, is processing in his own manner, inspired by Baudelaire's aesthetics, Les fleurs du mal.

Keyword: aesthetics of ugliness, Baudelaire's aesthetics, poetic vision, expressivity of lyrics, daily language.

Faur al poeziei din perioada interbelică, Tudor Arghezi impune, în structura liricii moderne, ceea ce criticul Șerban Cioculescu numea „miracolul arghezian”.

Modernitatea operei argheziene este cartea în care exegeta Cristina Maria Necula aduce în discuție esența baudelaireană a artei poetice argheziene.

Arghezi promovează estetica urâtului, ce presupune transfigurarea poetică, prin har divin, a urâtului în metafore revelatorii, în frumos artistic: „Din bube, mucigaiuri și noroi /Iscat-am frumuseți și prețuri noi.”

Această miraculoasă transfigurare este abordată în toate capitolele, oferind cititorului contemporan revelația „corespondențelor” dintre *Florile răului* și psalmii travestiți de la Baudelaire și *Florile de mucigai și litanii* din opera argheziană.

Receptarea operei lui Tudor Arghezi trebuie făcută dintr-o perspectivă religioasă, deoarece pentru monahul de la Cernica arta poetică presupune o poezie de inspirație divină. Poezia oferă revelația existenței lui Dumnezeu, ea face parte din Împărăția lui Dumnezeu: „Poezia e însăși viața: e umbra și lumina care catifelează natura și dă omului senzația că planeta lui trăiește în cer. Pretutindeni.

Și în toate este poezie, ca și când omul și-ar purta capul cuprins într-o aureolă de icoană.”

Arta poetică argheziană oferă revelația unui spirit religios aflat în permanentă comunicare cu Dumnezeu, poezia fiind strălucire a harului divin, devenind prilej de slavă închinată Mântuitorului, ca în rugăciunile ortodoxe, ca în Acatistul *Slavă*

* Manuela Gheorghe, cercetător dr. Institutul de Sociologie al Academiei Române, e-mail: manu_er@yahoo.com



lui Dumnezeu pentru toate, condacul al 7- lea: „În minunata ta îmbinare de sunete se aude chemarea Ta. În perfecțiunea culorilor muzicale, în splendoarea creației artistice, în armonia cântării. Tu ne dai o pregustare a Raiului viitor.”

Poet simbolist la debutul creației sale, Arghezi cultiva sinesteziile: o neobișnuită audiție olfactivă, în care transferul de semnificație se produce dinspre acustic către senzația intens mirositoare, este realizată în poezia *Morgenstimung*: „Cântecul tău a umplut clădirea toată / Sertarele, cutiile, covoarele/ ca o lavandă Sonoră.”

Astfel, iubirea este percepută ca o invazie înmiresmată și sonoră a sufletului omenesc.

Arghezi optează pentru materializare: „Mă lupt de o viață întreagă cu cuvintele. Am căutat să le supun și, din materia lor

plastică, să modelez, după gând și simțire, un vesmânt nou pentru pentru idei, pentru sentiment.”

Arghezi insistă asupra ideii că artistul este un homo faber, nu numai un artist înăscut, care trebuie să manifeste sensibilitate, un deosebit simț al limbii și curaj „în potrivirea” cuvintelor, întru „nuntirea” „slovei de foc” cu „slova făurită”, arta cerând „zăbavă” cât întreaga durată a vieții autorului.

Arghezi abordează și problematica unei responsabilități estetice și sociale a scriitorului față de receptorii operei sale.

Cartea *Modernitatea operei argheziene* este o punere în abis a „miracolului arghezian” a „aureolei de icoană” cu ecouri baudelairiene asimilate creator în mitul personal al poetului făurar.

Pentru o filosofie umanistă a comunicării

Abstract

Cartea lui Dominique Wolton *Internetul*. O teorie critică a noilor media (comunicare.ro, 2012) analizează procesul comunicării în contextul evoluției tehnologiei și al expansiunii noilor media. Războiul din mass-media opune noile media vechilor media, creează raportul antagonic internet versus televiziune și radio. Teza cărții este că tehnologia nu înseamnă comunicare, iar comunicarea nu se reduce la tehnologie. Esența comunicării rezidă în cele două dimensiuni fundamentale ale sale, culturală și socială, căreia i se adaugă cea tehnică. Fără dimensiunea ei umană, comunicarea bazată numai pe tehnologie, cu suportul noilor media, duce la fragmentare socială, la însingurare, la dificultatea comunicării. Tehnologia generează o serie de riscuri: digitalizarea existenței, transgresia acesteia din real în virtual, sclavia față de noile media, obsesia multiconectării, alienarea conectării, înrobirea prin tehnologie, pierderea libertății. Procesul de comunicare trebuie abordat în complexitatea lui, dată de dimensiunile culturală, socială și tehnică și de interacțiunea dintre ele. Autorul propune zece soluții pentru a susține miza cărții: diminuarea influenței tehnologiei asupra comunicării.

Cuvinte-cheie: comunicare, tehnologie, mass-media, noile media, internet, multiconectare, sclavie

Dominique Wolton's book The Internet. A critical theory of new media (comunicare.ro, 2012) examines the communication process on the background of the developments in technology and of the expansion of new media. The war in mass-media opposes the new media to the old media, creates the antagonistic relation internet versus radio and television. The thesis of the book is that technology does not mean communication, and communication is not limited to technology. The essence of communication lies in its two basic dimensions, cultural and social, to which it is added the technical one. Without its human dimension, the communication based only on technology, supported by the new media, leads to social fragmentation, loneliness, to the difficulty of communication. Technology generates a number of risks: digitization of the existence, its transgression from real to virtual, slavery to the new media, the obsession of being multi-connected, the alienation of connection, the enslavement by technology, the loss of freedom. The communication process must be addressed in its complexity given by the cultural, social and technical dimensions, and by the interaction among them. The author offers ten solutions to support the book stake: reducing the influence of technology on communication

Keyword: communication, technology, mass-media, new media, internet, multi-connection, slavery.

Când Marshall McLuhan scria *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (1962) și *Understanding Media* (1964), lumea intra în epoca tehnologizării și într-o nouă eră a comunicării. În celebrele sale

cărți, filosoful canadian anunța apariția satului global (*global village*) în contextul dezvoltării tehnologiei și a comunicării, mutarea accentului de la individualism la un colectivism aglutinat pe baze tribale. În

* Conf. univ. dr., Facultatea de Științe Sociale, Politice și Umaniste, Universitatea "Titu Maiorescu", profesor asociat la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea din București, director al publicației *Tribuna învățământului*, email: sorivan@gmail.com.



același timp, fapt cu totul remarcabil, McLuhan anticipa, într-o formă sau alta, Internetul, cu câteva decenii înainte de apariția acestuia. Satul global era o metaforă pentru lumea unificată și sintetizată geografic prin circulația rapidă a informației, cu aportul tehnologiei. În loc să fie o uriașă bibliotecă din Alexandria, zice undeva autorul, lumea a devenit un mare computer, un creier electronic. Profețiile de acum o jumătate de secol ale lui McLuhan s-au împlinit: lumea a devenit un sat global și un uriaș computer. Satul global este lumea globalizată de astăzi, cu o populație supusă uniformizării și masificării, procese prin care diversitățile se șterg, diferențele se topesc și, în cele din urmă, dispar în marea masă a unei umanități reduse la numitorul comun al noii ordini mondiale. Globalizare, mondializare, masificare, tehnologizare, digitalizare sunt concepte și procese care promovează colectivitatea în defavoarea individului, tribul de dimensiuni planetare în care

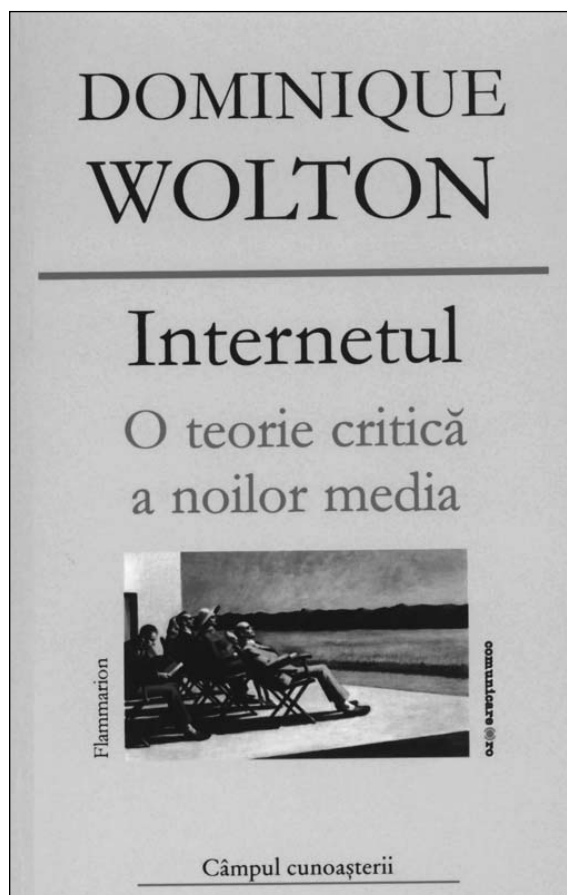
insul devine doar un nume și un număr, comunicarea prin mijloace din ce în ce mai sofisticate, cu acoperire universală. Din uriașul creier electronic, ne veghează, nevăzut, omnipotent și ubicuu, un misterios Big Brother (concept promovat de același filosof-profet), care știe totul despre noi, care ne aude și gândurile, ne citește și visele. Această lume, acest uriaș creier-computer au fost construite și sunt, în continuare, dezvoltate cu suportul tehnologiei informației și a comunicațiilor. Noul zeu al lumii de azi este internetul. De la *Galaxia Gutenberg* s-a ajuns, iertată-ne fie licența, la *Galaxia Googleberg*.

Sunt numai câteva reflecții inspirate de cartea lui Dominique Wolton *Internetul. O teorie critică a noilor media*, apărută la Editura comunicare.ro, în 2012. Dominique Wolton, directorul Institutului de Științe ale Comunicării din cadrul CNRS, Paris), este un reputat specialist în științele comunicării, în media și în comunicare politică, un filosof al comunicării preocupat de impactul noilor tehnologii asupra existenței umane, asupra societății și a individului. Este autorul unei opere prodigioase, între titlurile căreia se numără: *Le nouvel ordre sexuel* (1974), *Éloge du grand public. Une théorie critique de la télévision* (1990), *War game. L'information à la guerre* (1991), *La dernière utopie. Naissance de l'Europe démocratique* (1993), *Penser la communication* (1997), *Internet et après ? Une théorie critique des nouveaux medias* (1999), *L'autre mondialisation* (2003), *La télévision au pouvoir. Omniprésente, irritante, irremplaçable* (2004), *Informer n'est pas communiqué* (2009). Cartea de față ajunge la cunoștința publicului din România la un interval destul de mare de la data apariției ei (1999), ceea ce nu diminuează cu nimic meritul editării ei de valoroasa editură *comunicare.ro*, în cadrul colecției *Câmpul cunoașterii* (ambele inițiate și coordonate de profesorul Lucian Pricop, care este și redactorul cărții). Lucru demn de remarcat, *Colecția Câmpul cunoașterii* apare în coeditare cu prestigioasa Editură Flammarion. Judecând după data apariției, trebuie remarcată actualitatea cărții, astăzi când, spre deosebire de 1999, internetul a ajuns la

o extindere globală, când existența umanității și a indivizilor nu mai poată fi disociată de *world wide web* și de tehnologia digitală.

În lucrarea lui, Dominique Wolton analizează procesele de comunicare pe fondul evoluției fără precedent, rapide și spectaculoase, a tehnologiei, dar și în contextul sensului primordial al comunicării, din care se desprind cele două dimensiuni fundamentale ale acesteia, culturală și socială. Premisa cărții este că, în condițiile tehnologizării și digitalizării, în speță ale apariției și dezvoltării fulgerătoare a internetului, comunicarea se îndepărtează tot mai mult de sensul ei profund uman și umanist. Wolton privește comunicarea în cele două dimensiuni esențiale ale sale și pune în centrul comunicării oamenii și societățile, și nu tehnologiile. „Cel mai important în comunicare”, zice autorul, „rămâne domeniul viselor, proiectelor, utopiilor, și nu al tehnicii; în final, tot politica și societatea au reușit de cele mai multe ori cu dificultate și stângăcie să genereze un progres în comunicare.” (8; trad. Sînziana Barangă). Comunicarea cu suport tehnologic, în ciuda performanțelor ei tehnice, nu este de natură a stimula progresul comunicării umane, în ipostazele ei, esențiale și definitorii, culturală și socială. Progresul tehnic nu rezolvă problema comunicării dintre oameni, oamenii nu comunică, în mod fundamental, mai bine între ei cu sprijinul tehnologiei și al internetului. Autorul merge mai departe și afirmă că dimensiunea tehnică a comunicării a înlocuit dimensiunea umană și socială.

Într-o exemplară abordare metodologică a temei, Dominique Wolton își definește obiectul și obiectivele cărții, precum și mizele teoretice ale demonstrației. Un prim obiectiv al cărții îl constituie revalorizarea teoretică a comunicării, care nu înseamnă doar tehnologii, ci reprezintă, înainte de toate, o valoare esențială a patrimoniului cultural al umanității. Un altul privește pledoaria pentru o reflecție profundă asupra televiziunii – denigrată pentru influența negativă asupra publicului – și, de aici, pentru media generaliste (în principal radioul și televiziunea), a căror forță rezidă în cele



două sensuri ale comunicării, individual și colectiv, pe care le asigură. Față de acestea, noile media, în frunte cu internetul, promovează doar comunicarea la nivel individual, cu efectele care decurg de aici, fragmentare socială, individualizare. Al treilea obiectiv se identifică în tragerea unui sistem de alarmă pentru Europa, semnal privitor la mimetismul european față de modelul american al comunicării, la obiectivul asumat de UE, similar cu SUA, de a deveni, cu aportul noilor tehnologii, „prima societate a informației și comunicării”. Fiind un teritoriu de pionierat în materie de comunicare, Europa ar trebui să promoveze modele diferite de abordare a raporturilor între comunicare, cultură, politică și societate. Punând față-n față media tradițională cu noile media, într-o analiză lucidă, dar care înclină balanța spre o perspectivă profund umanistă, autorul pune în discuție conceptul „revoluția comunicării”, relativizându-i sensul și impactul, și subliniază un lucru foarte important, pe care, adeseori, lumea de azi îl uită: esența

comunicării nu rezidă în tehnologii, o mai bună comunicare umană sau socială nu depinde, fundamental, de performanțele tehnologice. În acest context, la începutul mileniului al treilea, comunicarea se află într-un moment decisiv al evoluției ei, care comportă două ipoteze majore: tehnologizarea sau umanizarea sa. Metamorfoza comunicării, într-o direcție sau alta, una care privilegiază tehnologia, în defavoarea (subliniem noi) a omului, și alta în favoarea individului și a societății, ca o recuperare a sensului ei primordial, a vocației sale culturale și sociale, constituie o miză majoră a secolului XXI.

Abordând condiția individului în contextul noilor media, în speță internetul, Wolton folosește sintagma „solitudini interactive”. Internetul este un teritoriu al libertății – o falsă libertate, am zice noi, ori o libertate plină de capcane – în care navigatorul trăiește iluzia eliberării de reguli și de constrângeri. În esență, navigarea în spațiul virtual rămâne o experiență a solitudinii, chiar dacă interactivă. În treacăt fie spus, de la scrierea cărții, internetul a cunoscut o dezvoltare copleșitoare, atingând anvergura globală de astăzi. Rețelele de socializare oferă utilizatorilor un cadru de interactivitate și comunicare de o extindere și diversitate practic nelimitate. Dar, chiar și în aceste condiții, internauții își trăiesc singurătatea esențială, de vreme ce interacțiunea și comunicarea cu ceilalți se petrec în mediul virtual. Autorul subliniază, în context, dificultatea pe care aceștia o au în relaționarea și comunicarea reale. Pe de altă parte, noile tehnologii induc celor mai mulți utilizatori obsesia conectivității, a multiconectării, dorința de a fi legați permanent de tehnologie și de mediile virtuale. O atare transgresie în virtual îi rupe din ce în ce mai mult de lumea reală, de dimensiunea umană a comunicării, le generează ori agravează dificultatea de a comunica, în relațiile interpersonale, cu ceilalți. Rătăcit în spațiul nelimitat al universului virtual, omul modern trăiește, de fapt, doar iluzia libertății. În lumea reală, el rămâne prizonierul dificultăților de comunicare, obstacolelor și barierelor pe care i le scot în

cale tot tehnologia și tehnologizarea existenței (coduri, cartele, carduri, parole etc.). “Cu cât poate circula mai liber pe Web, cu atât este mai îngrădit ca într-o închisoare în deplasările sale cotidiene...” (111).

O problemă, esențială ca importanță, pe care autorul o atacă este și adevărul informației de pe internet. Combătând prejudecata conform căreia ceea ce este pe net este, cu necesitate, adevărat, Wolton amendează ideea, falsă, evident, că performanța tehnologică garantează veridicitatea conținutului. Criminalitatea, speculația, spionajul și multe alte pericole și ilegalități, care au crescut exponențial, între timp, în spațiul virtual, sunt realități cu care utilizatorii se întâlnesc zilnic și în fața cărora se trezesc vulnerabili. Alte aspecte sensibile, aflate sub riscul internetului, sunt protejarea libertăților fundamentale, drepturile de autor, minciunile, încălcarea confidențialității, secretul datelor, drepturile omului, delincvența informațională, care afectează tot mai mulți oameni (115). Lipsa de control a calității și siguranței informației, pentru apărarea vieții personale, reprezintă o “falsificare a idealului democratic de circulație a informației”. Deși lipsa de control, abolirea cenzurilor de orice fel au constituit, de-a lungul timpului, un obiectiv democratic, astăzi lipsa controlului reprezintă un pericol la adresa libertății și siguranței individului. De aceea, autorul susține necesitatea unui sistem de control și de protejare a datelor pentru apărarea acestui ideal și a siguranței individuale.

În condițiile evoluției rapide a tehnologiei, a luat naștere un conflict între vechile media și noile media, pe care Wolton îl numește “războiul din mass-media”. Tendința generală este apologetică la adresa noilor tehnologii și a comunicării intermediare de ele și critică la adresa mediilor tradiționale. Comunicarea însă, zice autorul, nu trebuie redusă la sisteme tehnice. Transferul de la mass-media la noile tehnologii nu înseamnă progres: altfel spus, constituie un progres tehnic, dar nu un progres la nivelul esențial al comunicării, care nu se identifică în performanța tehnică. Privind lucrurile în substanța lor, comunicarea este



rezultatul combinației a trei dimensiuni: tehnologică, culturală și socială. Esențialul comunicării constă în „raportul între un sistem tehnic, modelul cultural individualizat și realitatea socială a democrației de masă” (126). În contra raportului belicos dintre cele două tipuri de media, creat la nivelul teoretizării și receptării, nu se poate vorbi de opoziție între televiziune și noile media, pe argumentul că prima se ocupă de mase și cea din urmă, de individ. În mod real, ambele se ocupă de “relația contradictorie între scara individuală și colectivă”, abordând-o însă diferit. Noile tehnologii creează impresia libertății individuale, fascinează prin performanțele și facilitățile

tehnice (viteză, extindere, volum de informații), creând, în schimb, dificultăți la nivelul procesului de comunicare. Mediile generaliste, pe de altă parte, evoluează pe ideea fundamentală că substanța comunicării nu e dată de performanța tehnică, ci de comunicarea de masă, de accentul pe generarea solidarității sociale. Față de noile tehnologii, mass-media promovează comunicarea la scară colectivă “mult mai complexă decât cea individuală” (127). Autorul susține relativizarea și reglementarea noilor tehnologii, pentru a nu mai fi percepute ca “exterioare tuturor categoriilor sociale și istorice”, ținând cont și de faptul că, inevitabil, și ele, la un moment dat, vor fi



depășite de progresul tehnologic. În același timp, informația și comunicarea, cărora noile tehnologii, noile media li se adresează, sunt realități umane și sociale “mai complicate ca aparatele care le transmit”. (149)

Privit în context european, demersul critic al autorului este revelator pentru faptul că miza comunicării nu este de ordin tehnic. Față cu provocările pe care le lansează construcția europeană, care presupune reevaluarea istoriei, a valorilor culturale și spirituale, altfel spus, un proces de comunicare extraordinar de complex și substanțial, performanța tehnologiilor, zice Wolton, este

“derizorie”. În centrul comunicării stau nu tehnologiile, ci modelele culturale, valorile comune, simbolurile, reprezentările, proiectele sociale. O teorie a comunicării, în această perspectivă, ar include trei caracteristici esențiale ale comunicării: rolul major în comunicare pe care îl au condițiile culturale și sociale, și nu tehnologiile; caracterul necesar intercomprehensiunii al condițiilor simbolice și de limbaj; importanța comunicării normative. Miza comunicării la nivelul Europei o constituie nu promovarea similitudinilor, ci “organizarea unei coabitări care să respecte diferențele”. Respectarea

diversității, pe fundalul unității geopolitice și economice, identifică, de altfel, principiul fondator al Uniunii Europene. Condiția de realizare a comunicării la nivel european o reprezintă amplasarea acesteia în contextul coabitării culturale, cadru de respectare a diferențelor, într-o lume a diversității, de mare complexitate și sensibilitate.

În hermeneutica pe care o întreprinde, un exemplar demers critic, Dominique Wolton avansează, spre finalul cărții, zece propuneri pentru înțelegerea noilor media. Cele zece propuneri concură la realizarea unui obiectiv, sub semnul urgenței, pe care autorul îl asumă drept miză a lucrării sale: diminuarea influenței tehnologiei asupra comunicării, a cărei esență o dau dimensiunile ei culturală și socială. În structura triadică a comunicării, în care intră elementele tehnic, cultural și social, ultimele două sunt cel puțin la fel de importante ca primul. Tehnologia, noile tehnologii, spune autorul, nu reprezintă esențialul comunicării și nu pot schimba singure societatea. Procesul de comunicare trebuie privit și abordat în complexitatea lui, care cuprinde și celelalte două dimensiuni, culturală și socială, și în interacțiunea dintre ele. Iată care sunt concluziile sintetizate de autor: Miza comunicării nu este tehnologică, ci se referă la înțelegerea relațiilor între indivizi (modelul cultural) și între aceștia și societate (proiect cultural). Trebuie combătută ideologia tehnologică, ideologia care reduce comunicarea la tehnică și care construiește o falsă ierarhie între noile și vechile media. Dezvoltarea cunoștințelor pentru a relativiza ideologia tehnică. Media generaliste și noile tehnologii sunt complementare din punctul de vedere al unei teorii a comunicării, deoarece sunt legate de același model, acela al societății individualiste de masă. Importanța unei oferte de calitate din partea mediei generaliste. Progresul nu ține exclusiv de logica cererii care funcționează în cazul noilor tehnologii. Nu există raționalitate comună celor trei logici, a emițătorului, a mesajului și a receptorului. Comunicarea la distanță nu va înlocui comunicarea umană directă. Este de dorit să introducem cât mai curând noile tehnologii în lunga

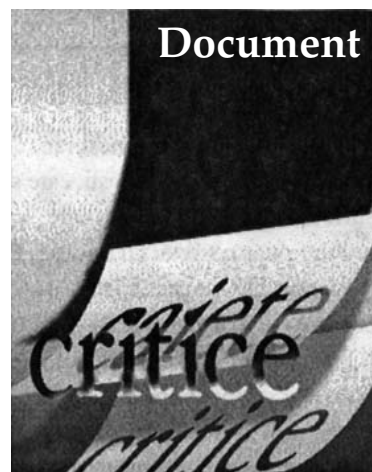
istorie a tehnicilor; Trebuie să ne ferim de "multiconectare". Dacă ceea ce numim "comunitate internațională" este o realitate în continuă construcție, "mondializarea comunicării" n-ar putea fi simbolul său. Desigur că fiecare dintre aceste idei comportă câte o dezvoltare separată. Nu este locul aici. Important este însă că autorul identifică soluții la fiecare dintre problemele discutate, care rămân teme de meditație pentru noi, pentru că ne privesc pe fiecare în parte și pe toți, laolaltă.

Internetul. O teorie critică a noilor media este o carte remarcabilă, scrisă cu sagacitate intelectuală, cu acribie științifică și cu pătrunzător spirit critic, care impresionează prin luciditatea analizei, în lupta cu miturile postmoderne ale comunicării, circumscrise noilor tehnologii, în favoarea dimensiunii umane, culturale și sociale a acesteia, în beneficiul omului ca ființă liberă. Dominique Wolton combate exaltarea tehnologiei, într-o lume funciarmente tentată să se închine la idoli, critică apologia noilor media, care falsifică perspectiva asupra comunicării și lasă în umbră adevărata natură și miză a acesteia. Comunicarea este, în mod esențial, un proces uman, care privește relațiile dintre oameni. De aici, importanța specială a celor două dimensiuni, socială și culturală. Fără substanța pe care acestea i-o conferă și doar cu aportul tehnologiei informatice, al noilor media, comunicarea rămâne un proces gol, steril și, am zice, inutil. În această ipostază, el nu contribuie la dezvoltarea relaționării dintre indivizi, ci stimulează un proces de fărâmițare socială, de însingurare și de izolare a omului.

Cartea lui Dominique Wolton este un exemplar exercițiu critic al unui umanist care știe să rămână lucid într-o lume bântuită, din ce în ce mai mult, de himere. Fascinând omul, acestea amenință perfid, ca un cântec de sirenă, să-l înstrăineze de esența lui umană, să-l alieneze și să-l dezumanizeze, transformându-l într-un anonim ori într-un simplu număr din populația uniformizată și masificată care populează satul global, lumea globalizată, digitalizată și multiconectată la un invizibil și enigmatic Big Brother.

N. Steinhardt

- corespondență cu Eugen Simion



Résumé

Cuvinte-cheie: Nicolae Steinhardt, Jurnalul fericirii, corespondență epistolară, viața monahală

Je publie deux lettres reçues ende la part de Nicolae Steinhardt. Mes relations avec lui ont été purement littéraires. Je l'ai lu, ce que j'avais lu, cela m'a plu et j'ai écrit, je crois, sur tous ses oeuvres littéraires. Avant celles-ci, sa légende est arrivée chez moi la première. Le premier qui me l'avait contée, ce fut Marin Preda. Il en était intéressé et l'a introduite plus tard dans un roman: Le plus aimé des terriens. C'est vraiment touchante. Lorsque je l'ai connu, Nicolae Steinhardt était un moine orthodoxe et un essayiste inspiré et plein de digressions de la même souche comme Paul Zarifopol. J'ai fait un voyage mémorable avec lui (dans le village Lădești, Vâlcea) pour accomplir une obligation amicale remise par un ami commun, le parisien Virgil Ierunca. Je l'ai contée ailleurs...Je ne vais pas la reproduire ici. Ce que je peux dire, c'est que Nicolae Steinhardt est devenu, après la publication du Journal du bonheur, non pas seulement un grand diariste, mais aussi un symbole de la dignité de l'intellectuel roumain aux temps de terreur.

Mots-clé: Nicolae Steinhardt, Le journal du bonheur, vie religieuse, correspondance épistolaire

Public două scrisori primite în anul 1981 de la Nicolae Steinhardt. Relațiile mele cu el au fost strict literare. L-am citit, mi-a plăcut ce-am citit și am scris, cred, despre toate cărțile sale. Înaintea lor, a ajuns însă la mine legenda lui. Cel dintâi care mi-a povestit-o a fost Marin Preda. Era interesat de ea și a introdus-o mai târziu într-un roman: *Cel mai iubit dintre pământeni*. Este emoționată...

Când l-am cunoscut, Nicolae Steinhardt era călugăr ortodox și eseist inspirat și digresiv din clasa lui Paul Zarifopol. Am făcut o călătorie memorabilă cu el (în satul Lădești, Vâlcea) pentru a îndeplini o obligație prietenească încredințată de un prieten comun, parizianul Virgil Ierunca. Am povestit-o în altă parte... N-o reproduc aici.

Ce pot să spun este că Nicolae Steinhardt a devenit, după apariția *Jurnalului fericirii*, nu numai un mare diarist, dar și un simbol

al demnității intelectualului român în vremuri grele.

Eugen Simion

Rohia, 2-VI-1981

Mult stimată și mult iubite domnule Eugen Simion,

Al. Paleologu îmi comunică din București că a fost tipărit volumul "Timpul n-a mai avut răbdare", printre colaboratorii căruia, datorită amabilității și îngăduitoare Dvs. bunăvoințe, mă număr și eu.

Deoarece este probabil să mai rămân aici oarecare vreme – firesc lucru! – foarte curios să văd volumul, îndrăznesc să vă rog a mi-l trimite aici (exemplarul la care am dreptul ca autor).



Nădăjduiesc că nu veți lua în nume de rău îndrăzneța mea rugămintă. Copilăreasca mea nerăbdare e firească, iar dacă-mi permit să vă deranjez vinovat sunteți numai Dvs. care mi-ați dovedit atâta gentilețe!

Adresa mea este: Mănăstirea Rohia, Comuna Rohia, Jud. Maramureș, Cod 4884.

V'au parvenit urările mele de Paști transmise prin Caraion?

Cu cele mai sincere și mai alese simțăminte,

al Dvs. devotat și recunoscător,

N. Steinhardt

București,
18-VII-81

Mult stimată și iubite domnule Eugen Simion,

Mă aflu de câteva zile în București.
Am încercat în repetate rînduri să vă telefonez: în zadar.

Rohia, 2-VI-1981

Mult stimată și mult iubite domnule
Eugen Simion,

Al. Paleologu îmi comunică din București
că a fost tipărit volumul "Timpul n-a mai
avut răbdare", printre colaboratorii cărui, da-
tă amabilității și îngăduitoriei Dvs. bună-
voite, mă numără și eu.

Deoarece este probabil să mai rămîn din
volumare vreme și sunt - firea lucrului - foarte
curios să văd volumul, îndăgnessă să vă rog
a mi-l trimite aici (exemplarul la care am
dreptul ca autor).

Nădăjduiesc să nu veți lua în nume de
rău îndrăzneța mea rugămintă. Copilăreasca
mea nerăbdare e firească, iar dacă-mi
permit să vă deranjez vinovat sunteți numai
Dvs. care mi-ați dovedit atâta gentilețe!

Adresa mea este: Mănăstirea Rohia,
Comuna Rohia, Jud. Maramureș, Cod 4884.

V'au parvenit urările mele de Paști transmise
prin Caraion?

Cu cele mai sincere și mai alese simțăminte,
al Dvs. devotat și recunoscător
N. Steinhardt

București,
18-VII-81

Mult stimată și iubită doamnă
Eugen Simion,

Mă aflu de câteva zile în
București.
Am încercat în repetate rânduri
să vă telefonez: în zadar.
Doresc să vă cer scuze pentru
a vă fi cerut, de la Rohia,
să-mi trimiteți un exemplar de
autor din cartea dedicată lui
Preda.
Abia aici am luat cunoștință
la editura de toate neajazurile
pricinuite de cereri asemănătoare celei făcute de mine.
De știam cum stau lucrurile
fiindcă mă văș fi cerut să-mi
trimiteți cartea.
Vă rog mult să-mi scuzați.
Am obținut de altfel un volum
prin bunăvoința d-lui Frânculescu.
Încă odată: cele mai sincere mulțumiri
pentru publicarea în volum a textului meu.
Cu devotată și aleasă recunoștință,
al Dvs.
N. Steinhardt

Doresc să vă cer scuze pentru a vă fi cerut, de la Rohia, să-mi trimiteți un exemplar de autor din cartea dedicată lui Preda.

Abia aici am luat cunoștință la editură de toate neajazurile pricinuite de cereri asemănătoare celei făcute de mine.

De știam cum stau lucrurile firește nu v'as fi cerut să-mi trimiteți cartea.

Vă rog mult să mă scuzați. Am obținut de altfel un volum prin bunăvoința d-lui Frânculescu.

Încă odată: cele mai sincere mulțumiri pentru publicarea în volum a textului meu.

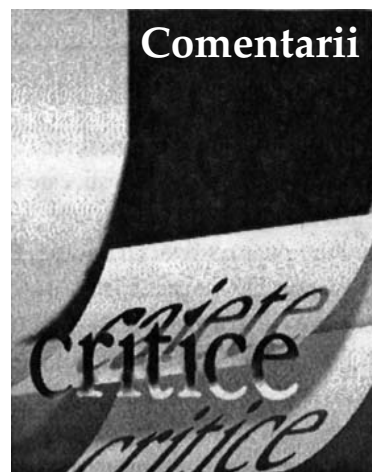
Cu devotată și aleasă recunoștință,
al Dvs.

N. Steinhardt



Caius Traian
DRAGOMIR*

Vârful de săgeată al istoriei și problema identitară a civilizațiilor



Abstract

Este analizată teoria asupra evoluției în general și, în particular, a celei istorice, a lui Pierre Teilhard de Chardin. Acesta vede continuu, în evoluție, existența unui factor avansat, care antrenează ansamblul istoric. În epoca sa, acum o jumătate de secol, acesta ar fi fost Occidentul. În articol se arată că niciun sistem de civilizație și cultură nu există decât în măsura în care contribuie în mod original la evoluția generală a civilizației. Tradiția și identitatea culturală nu trebuie să reprezinte piedici în această dezvoltare, ci locuri de pornire pentru urcarea unor noi trepte, de către fiecare civilizație.

Cuvinte-cheie: evoluție umană, progresul civilizației, identitate culturală, tradiție

In the text, it is analyzed the theory of the evolution, in general and, particularly, in the human history, advanced by Pierre Teilhard de Chardin. This considered that the evolution is generated by a promoting factor, orienting the process as an arrow. In his time (half a century ago) this arrow , in human historical progress was represented by the Occidental civilization. In this paper is presented the idea that no civilization persists if it has no contribution – an original one – to the general progress of humanity. The tradition and specific Identity of a culture should be no barrier on this way, but, all the contrary, devices for opening new ways to history.

Keyword: human evolution, progress of civilization, cultural identity, civilization

Pierre Teilhard de Chardin, celebrul paleontolog – principalul autor al cercetărilor privind sinantropul și descrierea acestuia, precursorul care a trăit pe teritoriul apusean al Chinei de astăzi, acum câteva sute de mii de ani, al speciei homo sapiens sapiens, totodată marele filosof și teolog creștin, membru al Ordinului Iezuiților – a avut parte de o meritată recunoaștere și glorie, în mod deosebit, în urmă cu o jumătate de secol, comparat fiind, ca ecou al operei și personalității sale, cu Albert Einstein. El este astăzi prea puțin citat sau comentat, spre a nu insista asupra faptului că, probabil, este aproape complet uitat de noile generații de intelectuali, mai exact, de cei care, în pre-

zent, se socotesc pe ei înșiși drept reprezentai unei culturi a schimbării și, implicit, a actualității. În deceniul șapte al secolului trecut, operele complete ale lui Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955) erau publicate de comitete din care făceau parte personalități precum Sir Julian Huxley, Louis Leprince-Ringuet, Robert Oppenheimer, Sir Arnold Toynbee, Pierre de Boisdeffre, Georges Duhamel, Andre Malraux, Jacques Madaule, Jacques Rueff, Leopold Sedar Senghor – deci biologii și fizicienii cei mai prestigioși, membrii Academiei Franceze sau ai Societății Regale Britanice, scriitori și oameni politici. Știm bine că nimic nu este mai instabil decât gloria lumii și înțelegem

* Diplomat, fost ministru, fost ambasador al României în Franța, e-mail: ctdragomir@yahoo.com.



bine că atacurile la adresa creștinismului în Europa nu erau de natură să susțină memoria omului de știință și filosofului pe care îl menționez și la care mă refer aici. În plus, în legătură cu Teilhard de Chardin mai apare o problemă: evoluția terestră a biosferei este o realitate indiscutabilă – singura explicație însă a acestei evoluții, care ia în considerație realitatea observabilă este darwinismul; odată acesta adaptat însă, la cunoștințele enorm amplificate în ultima sută de ani, de genetică și biologie moleculară, darwinismul tot darwinism rămâne și, astfel, valoarea sa aplicativă, în orizontul explicațiilor cauzale, nu crește cu nimic, ba chiar se reduce semnificativ, pentru considerente pe care nu le voi trata aici, fiind prea complexe și pretențioase în extinderea discursivă pe care o cer. Totuși, în prezent, nu am ajuns a dispune de nicio altă dezvoltare teoretică aptă să completeze darwinismul sau să i se substituie și care să rămână în sfera acelor relații cauză-efect la care se aplică observația directă utilizată în știința dedicată trată-

rii stricte a datelor empirice. Nimeni, dacă este un spirit autentic științific, nu are cum fi mulțumit de darwinism, dar în respectul spațiului de cercetare nimeni nu are de oferit ceva mai bun și nici nu îndrăznește să propună ceva. Pierre Teilhard de Chardin a îndrăznit așa cum un alt preot belgian, Georges Lemaître, a îndrăznit să postuleze, ca origine fizică a universului, explozia unui atom primordial, ceea ce mai târziu s-a numit fenomenul big-bang-ului. Teilhard de Chardin consideră conștiința ca universal prezentă în realitatea fizică, dar neaflată pretutindeni la același nivel; maximul, în creația divină, se află situat în om - în conștiința umană și, implicit, în organul nervos al acesteia. Totuși, conștiința și progresul ei organizează evoluția cosmică și biologică. Se află în filosofia sa mult din concepția „evoluției creatoare”, a lui Henri Bergson; diferența constă în faptul că, pentru Teilhard de Chardin, progresul conștiinței, prin întreaga devenire a biosferei și apariția omului actual, continuă în evoluția istorică a umanității, care tinde, împreună cu întreg cosmosul, înspre contopirea omului și a lumii create, cu Iisus, în ceea ce teologul iezuit numește Punctul Omega. Sinteza ideilor sale, expuse amplu în volumul „Fenomenul uman”, apărut în anul morții sale, 1955, se află prezentată rezumativ într-o serie de articole și conferințe precum „Cristologie și evoluție” din 1933 și „Crist Evolutorul”, eseu realizat în 1942. Dacă numeroase personalități au socotit opera filosofică, teologică, totodată de teorie biologică și istorică, a lui Teilhard de Chardin drept o sinteză a științei și creștinismului sau, cel puțin, a catolicismului, autorul s-a văzut criticat atât de unii teologi catolici, pe cât și de numeroși biologi. Criticile au fost proporționale cu succesul social și influența politică pe care le-au înregistrat. Nu sunt puține nici teoriile deterministe ale evoluției istorice a umanității – pentru a le cita pe cele mai încărcate de consecințe, menționez, ca autori, doar pe Karl Marx și, ulterior, pe Arnold Toynbee. În cazul tuturor, criticile au fost proporționale cu succesul social și influența politică pe care le-au înregistrat autorii.

Reflectând totuși în marginea ori asupra ideilor succint rezumate aici, nu se poate să nu observi o teză în niciun caz periferică, afirmată în mai multe rânduri de filosoful și teologul al cărui curaj creativ nu ar trebui să fie neglijat sau, cu atât mai puțin, depreciat niciodată: în toate fazele evoluției cosmice, biologice și acum, pe această planetă, istorice, se poate descoperi existența unui vârful de săgeată a evoluției – el relevă sensul evoluției și permite anticiparea unor fenomene cărora timpul și spațiul le vor da loc și pe care le vor înregistra. Evoluția biologică umană prin om, ca vârful de săgeată a evoluției biologice generale din cuatamar, este cel mai simplu exemplu, util pentru înțelegerea ideii lui Teilhard de Chardin. Acesta afirma că în prezent – mai exact în contemporaneitatea sa – vârful de săgeată al evoluției generale îl constituie civilizația implicând cultura, știința, filosofia, artele Occidentului, evident, pentru el, european și american. Nu au trecut însă șazecei de ani de la apariția „Fenomenului uman” – ar mai scrie oare niște rânduri conținând o astfel de opinie etnocentrică, mai exact limitativă geocultural, acum, la nici un deceniu și jumătate de la intrarea umanității în mileniul III? Probabil nu.

Ideea de vârful de săgeată a evoluției istorice, a evoluției civilizației cu deosebire, este însă una deosebit de utilă și motivantă pentru societățile prezentului, dacă acestea vor ști să se orienteze în direcția dată de o motivație de înalt nivel intelectual și spiritual. Evoluția umană – în istorie – are căi și modalități de împliniri numeroase, ele au ajuns însă rareori la o sinteză satisfăcătoare: tehnologia, bunăstarea, economia, arta, spiritualitatea, literatura, muzica, politica, educația, coeziunea socială nu au evoluat probabil niciodată sincron și, astfel, armonios. Uneori istoria și civilizația au progresat în toate aceste domenii pe o arie geografică relativ restrânsă, precum Grecia, Țările Mediteranei de Est sau Imperiul Roman, Italia Renașterii sau Franța marilor Bourboni. Observăm însă că, în continuarea civilizației clasice, antice, vârful de săgeată al evoluției a aparținut o vreme lumii arabe că, pe când existența Imperiului Roman de Răsărit și

Cruciadele creau marile deschideri europene spre viitor, literatura japoneză a secolelor X și XI (Sei Shonagon, Murasaki) avea o distincție și un rafinament niciodată probabil depășite, niciunde și de exemplul cărora literatura Occidentului nu a profitat decât aproape un mileniu mai târziu. Civilizația socotită deosebit de primitivă a aborigenilor australieni are texte, transmise oral, de care marea filosofie taoistă a Chinei lui Lao Tse s-ar fi putut simți cu totul mândră, așa precum aceasta putea fi încă mai orgolioasă decât este de la origini cultura Greciei clasice.

La ce folosește examinarea acestei idei a vârfului de săgeată al evoluției? La un lucru enorm și cutremurător: să înțelegem că dacă un popor, o națiune, o cultură, o civilizație nu face nimic prin care să contribuie la stabilirea, precizarea vârfului de săgeată a evoluției umanității, oricare dintre acestea nu există, nu sunt nimic. Orice națiune ai fi, orice putere ai deține, ca să conțezi în ansamblul umanității, trebuie să crezi ceva prin care să te distingi în fața tuturor celorlalți, aceasta însemnând că ai dat un impuls particular, specific, evoluției conștiinței și spiritului uman și, nu mai puțin, existenței umane concrete, inclusiv materiale sau tehnice.

În cadrul acestei mișcări continui înspre acel Punct Omega definit după Teilhard de Chardin sau, poate, de către alții, oricum altfel, care mai este locul tradiției, al marilor modele ale trecutului? Care este deci rolul și sensul unei identități culturale definite? S-a vorbit despre Mihai Eminescu în cel mai stupid mod și în fraze pe cât de banale, pe atât de lipsite de suport, ca despre o piedică în calea devenirii românismului. Este adevărat că pe un incapabil – mai clar spus: un prost – orice, și cel mai superb adevăr sau cel mai ales model îl face să greșescă; reprezintă pentru el o piatră de poticnire. De ce? O gândire stupidă consideră că un model constituie originalul care trebuie copiat – în realitate, modelul de geniu este întruparea unor calități care se cer depășite, el însuși, modelul, nefiind altceva decât depășirea unui întreg trecut. Karen Horney, marea psihanalistă și eleva lui Sigmund



Freud, spunea: îl respect și celebrez pe Freud nu preluând ad litteram teoriile sale, ci încercând să creez o nouă psihanaliză, care însă nu ar fi fost posibilă fără opera marelui inovator al gândirii psihanalitice. Nu ești român sau chinez sau indian umblând ostentativ în costume naționale, chiar dacă uneori poate fi necesar să faci și așa ceva, ci, pornind de aici, să arăți că știi ce este esențial să devii, pentru a aparține

lumii de mâine. O identitate constituită prin tradiție ne este dată ca punct de pornire pentru o nouă mișcare în încă inexistentul lumii.

A-l urma pe Eminescu revine la a depăși literatura și poezia trecutului lumii de azi, în măsura în care Eminescu a depășit acel trecut literar pe care îl primise din istoria culturii sale și a culturii acelei lumi pe care o frecventa spiritul său.

Simona ANTOFI*

Memorie, identitate și ficțiune – **Mariana Șora,** *O viață în bucăți*

Abstract

Elaborate ca mărturie a trecutului, dar construite, în mare măsură, cu instrumentarul ficțiunii literare, atent organizate și reunite într-un ansamblu coerent, secvențele memorialistice din O viață în bucăți retracează din interior, pe viu, o parte din istoria agitată a spațiului european în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Scriitura este hibridă prin excelență - căci reunește mărturisirea directă cu eseul confesiv și cu o serie de comentarii, opinii avizate și documentate asupra faptelor majore și asupra principalilor actori de pe scena istoriei, precum și cu informații - adesea discrete, de suprafață - asupra vieții de familie.

Cuvinte-cheie: memorii, eseu confesiv, autenticitate, ficțiune, personaje ale scriiturii

Structured as fictional reminders of the past, being carefully arranged in a coherent meaningful construction, the memoir-focused fragments of O viața în bucăți covertly redefine one significant and tormented period of the European space during the Second World War. The writing displays hybrid features due to its mélange of direct testimonial strategies, confessing essay, well documented opinions and comments of the major events and historical actors as well as discrete pieces of information regarding family life.

Keyword: memoirs, confessing essay, authenticity, fiction, characters of writing

Memoriile Mariane Șora propun, din capul locului, o perspectivă fragmentară asumată deschis, prin titlu – *O viață în bucăți*¹ – asupra existenței sale în lume, într-o Europă măcinată de conflicte armate, titlu a cărui relevanță și miză paratextuală evidențiază în egală măsură tipul de construcție narativă pentru care autoarea optează. Punând în echilibru (relativ) *pactul autobiografic* al lui Lejeune și *pactul cu istoria*, pe de o parte, respectiv *pactul (auto)ficțional*, pe de altă parte, scriitura memorialistică a Mariane Șora se constituie dintr-o permanentă și reconfortant-jucăușă asumare/respingere în notă confesiv-ironică a unuia ori

a celorlalte. Altfel spus, dincolo de motivația etică și profund umană a memoriilor – trebuie spus adevărul despre fapte și oameni care au fost, prin textul unui martor care a parcurs pe viu tot ceea ce relatează – se remarcă tentația cu greu ținută în frâu a (auto)proiectării în ficțiune, datorată, mai întâi, mâinii care scrie și care preia ecouri ori idei din textele scriitorilor-maeștri spirituali ai memorialistei, precum și intenției de a da coerență superioară semnelor agresivității istoriei mari, dar și etapelor individuale ale vieții.

Uzând de retorica umilinței, jucată pe parcursul unui dialog ipotetic cu un posibil

* Simona Antofi, doctor în literatura română, email: simoantofi@yahoo.com.

¹ Mariana Șora, *O viață în bucăți*, Editura Academiei Române, București, 2007.



cititor de tip *alter-ego*, memorialista începe prin a deturna, prin umilirea retorică a eului narant/narat, definiția tipului de discurs pe care îl practică: „Protestez vehement: nu, nu mă cred o celebritate. Nu sufăr – sau nu mă bucur – de infatuare, cel puțin înfumurarea nu figurează printre defectele mele. O declar solemn. Și nu-mi închipui, vă rog să mă credeți pe cuvânt, că cititorii abia așteaptă să afle câte ceva din viața mea ca și cum aș fi o personalitate renumită.”²

Anti-personalitate și, implicit, anti-erou, naratorul se slujește de Thomas Mann și de Montaigne (li se vor mai adăuga și alții, desigur, căci autoarea face rapid, după primele pagini, dovada erudiției și a inteligenței sale, hrănite cu lecturi solide, clasice), pentru ca, în acest dialog imaginar, menit să cla-

rifice miza întregii cărți, să spună pe șleau: „Propensiunea mea cam exagerată spre sinceritate e un demon care mă-împinge să înfățișez adevărul uitând adesea să-i pun frunza de smochin cuvenită în locul cuvenit: îl arăt *gol-goluț*.”³ Cu alte cuvinte, se poate accepta autenticitatea faptelor relateate, a *mythos*-ului, dar *logos*-ul – ori *dicțiunea*, în terminologia lui Genette – va împinge constant textul spre *ficțiune*. Pe de o parte, deoarece memoria funcționează ca prim instrument de ficționalizare, e selectivă după criterii obscure, e imprevizibilă, e subiectivă și involuntară, în mare măsură. Pe de altă parte, deoarece însăși memoria-lista pornește la drum cu sentimentul că va face puțină literatură: „Prinzând trecutul în cuvinte așternute pe hârtie, simți nevoia să înfățișezi totul nu numai cum s-a petrecut și cum ți-a apărut după dispoziția și împrejurările dominante ale momentului, ci să le rectifici pe toate luând atitudine față de ele azi, să le relativizezi judecându-le detașat, să stabilești un echilibru între punctele extreme ale oscilației pendulului: entuziasme și disperări (...).”⁴ Și, tocmai de aceea, cere ajutorul – discret ironic – al muzelor: „O, voi, amabile slujitoare ale radiosului Apollo, zâne bune pentru bieții muritori atinși de morbul năzuinței creatoare, și tu, augusta lor născătoare, ieșită din împreunarea lui Uranos cu Gaia, a Cerului cu Pământul, acordați-mi divinul vostru ajutor!”⁵

De altfel, interferența tipurilor de discurs, în cazul scriiturii memorialistice, a fost remarcată de către critica de specialitate cu ceva vreme în urmă. Așa, de pildă, în *Ficțiunea jurnalului intim*, Eugen Simion semnalează faptul că „memorialistul se are în vedere nu pe sine, ci istoria”, că „încheie un pact istoria”⁶ care proiectează eul narator în plan secund. Fapt de natură să întărească și o altă aserțiune a criticului, potrivit căreia „(...) între eul care se gândește pe sine și scrie despre sine se interpune scriitu-

² Ibidem, p. 5.

³ Ibidem, p. 7.

⁴ Ibidem, p. 12.

⁵ Ibidem, p. 14.

⁶ Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, I, Ed. Univers Enciclopedic, 2001, p. 114.

ra care modifică pe nevăzute și pe neștiute imaginea celui care se gândește și scrie.”⁷

În aceeași ordine de idei, comentându-i pe Philippe Lejeune, Laurène Gervasi și Franz Johansson disting autobiografia – „met l’accent sur la vie individuelle”, „campe un personnage dont elle va sonder les profondeurs psychologiques jusque dans ses répercussions sociales” – de memorii – „l’histoire de cette personnalité dans le monde double en effet le moi psychologique de l’auteur d’un moi social.”⁸

Corelate cu mărcile retoricii umilinței și cu decalibrarea parțială a metadiscursului teoretic, semnalată deja, toate acestea fac din memoriile Mariane Șora un text în care faptul autentic sprijină discursul narativ prin virtuțile de stil și de compoziție ale scriiturii, împingându-l hotărât spre spațiul literaturii. Se adaugă, aici, atitudinea naratorului față de personajele de prim-plan sau episodice ale existenței sale – unele dintre acestea, precum Eugen și Rodica Ionescu, celebre, altele, precum gazdele familiei Șora din sudul neocupat de nemți al Franței, trăind doar ca personaje ale scriiturii –, o atitudine mai mereu apreciativă, dublată de o tonalitate meditativ-nostalgică, precum și secvențele de eseu memorialistic ce personalizează – altfel decât confesiunea – textul și-i dau greutate referențială în raport cu istoria și cu prezentul posttotalitar. Ori construcția de ansamblu a cărții, gândită ca o adițiune de fragmente ce preia lipsa de sens a existenței în sine și, în egală măsură, principiul fragmentarismului ca o (anti)regulă compozițională ce împacă meandrele memoriei involuntare, cronologia ordonatoare a materialului narat, virtuțile literaturizante ale scrisului și nemărturisita intenție de a place. Iată câteva exemple de titluri – sintetice și revelatorii – forjate tocmai pentru a atrage atenția cititorului, a sugera și a anticipa, dar care pot fi citite și ca niște concentrate literare *ad-hoc*. Firește, autoritatea



intertextului celebru nu lipsește: „«J’attendrai toujours...». Parisul se golește. Toamna la țară. Munci agricole și hoinăreli. Războiul troian nu va avea loc? Noi studii. Cu Mircea Vulcănescu pe malurile Senei. Hazard sau necesitate?»; „Exodul. Capitulara Franței. Mutați fără adresă într-un palat cu parfum de vaci. O lume arhaică. Prieteni de nădejde, soții Lambrino. O veste zguduitoare”; „Casă nouă. Creștem zarzavat. Reapar companionii de pribegie. Exerciții de puericultură. O despărțire pe veci. Ne împrietenim cu un japonez. Tot globul sângerează. Bietul om sub vremi.”⁹

Temele majore ale acestei cărți sunt, în opinia noastră, trei: *tema povestitorului*¹⁰, *tema scriiturii* și *tema istoriei*. Personajul

7 Ibidem, p. 191.

8 Laurène Gervasi, Franz Johansson, *Le biographique*, PUF, 2003, pp. 17-18.

9 Mariana Șora, *O viață în bucăți*, pp. 545-546

10 „În orice memorii există totdeauna o temă a povestitorului”, afirmă Eugen Simion, în *Genurile biograficului*, Ed. Univers Enciclopedic, 2002, p. 31.

feminin narator și martor al istoriei este, desigur, o construcție discursivă pe a cărei verosimilitate o sprijină puternice efecte de real purtate de scriitura ce relatează evenimintele politice și militare din prima jumătate a secolului al XX-lea. Ficționalizarea eului auctorial – intrinsecă scriiturii – vine în concordanță cu punctul de vedere al lui Paul Ricoeur care, în *Soi-même comme un autre*, echilibrează raportul ficțiune-reality: „L'enchevêtrement des histoires de vie les unes dans les autres est-il rebelle à l'intelligence narrative que nourrit la littérature? Ne trouve-t-il plutôt dans l'enchâssement d'un récit dans l'autre dont la littérature donne maintes exemples, un modèle d'intelligibilité ?”¹¹

Toate personajele care gravitează în jurul eroinei beneficiază de un portret sintetic, pe coordonatele fizice și spirituale relevante, care să surprindă specificul individualizator al fiecăruia, agrementat cu o doză de (auto)ironie ce diversifică benefic nivelurile stilistice ale discursului memorialistic. În ceea ce o privește pe autoare, autoportretul său e marcat de semnele ironiei duioase – „Ce vād? O ființă femininā (încep cu ea, e mai ușor), femeie nu pot să-i zic, nu e destul de matură, nici destul de femininā; are ceva băiețos în gesturile repezi, în vorbele spuse cu bruschețe, în sinceritatea adesea inoportună, vorbind pe șleau, cu violențe de limbaj nereținute de nicio diplomatie, pornite dintr-un temperament iute (...). Băiețoiul ratat viețuind într-un trup de sex feminin are o înfățișare atrăgătoare, ovalul feței e subțire, ochii sub pleoapele cam grele își schimbă culoarea de la cenușiu-verzui spre albastru și vioriu, sprâncenele bine arcuite, nasul un pic mai puțin fin, totul încadrat de bucle rebele (...).”¹² Iar admirația pentru tânărul soț, Mihai Șora, este nereținută – „Avea în el ceva auster și enigmatic pe atunci, în primul an de facultate, și-l însoțea o reputație, adusă încă din liceu, ca ar fi «un tip extraordinar», cu capacități «nemaipo-

menite». Plutea deci în jurul lui o mică aură de legendă și mister, pe care înfățișarea n-o dezmințea.”¹³

Se adaugă imaginea puternic marcată afectiv a mamei – însoțitoare tenace, neobosită în anii de izolare forțată în raport cu România – aliată cu forțele germane, apoi rusești, și cu tatăl rămas singur, în țară. Sunt ani dificili, cu lipsuri materiale și cu multe alte greutăți redade cu o anume decență a rostirii care vine din datoria de a pune pe primul plan istoria, de a-i readuce în memorie și în text pe ceilalți, *umbre pe pânza vremii* și, în ultima instanță, de a nu strica frumusețea în sine a discursului memorialistic, tribut ar unei concepții elitist-clasice asupra frumosului.

Secvențe ale acestei biografii – prin nimic exemplare în sine, dar purtătoare a exemplarității la scară umană – se succed mai lent sau mai rapid: Parisul ca *état d'âme*, maternitatea neașteptată, neliniștitoare, dar minunată, prietenii de suflet, călătoriile – veritabil traseu inițiat cu funcție compensativă în raport cu realitatea derutantă și tulburătoare, refugiu în natură sau în spațiul protegitor al culturii.

Memorialista este, totodată, ca personaj al scriiturii, un *auctor in fabula* conștient de prioritățile și de obligațiile sale. Tocmai de aceea, semnaleză, motivează și se scuză pentru discrepanțele dintre timpul narat și timpul narant – analepse lămuritoare și prolepse clarificatoare pentru faptele relatate. Poartă un dialog intermitent cu cititorul și cu așteptările acestuia sau performează adevarate eseuri critice asupra textelor de tinerete ale lui Eugen Ionescu, de pildă. Cu nerv critic și intuiții bune, paginile despre oamenii de cultură români pe care i-a cunoscut îndeaproape surprind datele unui talent exegetic rămas neexploatat.

Acest *auctor in fabula* pare, pe de altă parte, dornic să se amuze pe seama sa ori pe seama altora: „Aici se ivește din nou tentația de a intercala considerații anticipative și

11 Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990, p. 192.

12 Mariana Șora, *O viață în bucăți*, pp. 23-24.

13 Ibidem, p. 27.



amănunte biografice ulterioare care ar arunca mai multă lumină asupra personajului. Dar îmi stăpânesc mâncărimea de limbă – de pană? – și mă abțin eroic. Trimit la operele mele complete, nescrise, volumul *Oameni și destine*.¹⁴ Sau, din nou: „E un nărav, se vede: nu mă pot opri să mă abat din drum, sărind chiar peste decenii, înainte sau înapoi. Dar parcă n-au niciun haz întâmplările, cel puțin unele, dacă stau izo-

late și nu le vezi prelungirile, dacă cele de demult nu trimit spre cele de mai apoi sau invers și dacă nu percepi ecourile ce-și răspund din depărtări”¹⁵, evidențiind dorința de a-și captiva cititorul nu cu noutatea ori excepționalitatea faptelor individuale ori care au marcat comunități întregi, ci cu vioiciunea stilului. Astfel de secvențe metanarative, deloc puține la număr, împânzesc scriitura memorialistică și o apropiere, în acest

¹⁴ Ibidem, p. 67.

¹⁵ Ibidem, p. 69.

mod, de ficțiunea conștientă de ea însăși.

Tratând pe un ton adesea lipsit de gravitate problemele existenței sale, ale familiei și ale francezilor din Franța ocupată, memorialista rescrie, de fapt, o istorie ce pare ficționalizată cu bună știință, un instrument adresat degustătorilor de literatură și nu mai puțin cunoscătorilor faptelor care au marcat anii '38-'40 în Europa. Se naște, în acest mod, o formă de detașare de concret, un salt în ficțional care permite pluristratificarea eului. În termenii lui Ricoeur, „quand je m'interprète dans les termes d'un récit de vie, suis-je à la fois les trois, comme dans les récits autobiographiques ?”; „narrateur et personnage, sans doute, mais d'une vie dont, à la différence des êtres de fiction, je ne suis pas l'auteur, mais au plus, selon le mot d'Aristote, le coauteur, le *sunaition*.”¹⁶

În ceea ce privește tema scriiturii, memorialista evaluează lucid efectele recuperatorii ale textului și măsoară sceptic forța mimetică a cuvintelor: „Ce de prostii, se va spune. Toate aceste nimicuri, și câte altele, fără semnificație, poate și fără haz pentru alții, poartă pentru noi vraja clipelor fericite, fac parte din timpul plin, din timpul de legendă.”¹⁷ Sau își recitește jurnalul și reține relevanța detaliilor biografice în raport cu scriitorul diarist. Propune, altfel spus, o grilă de lectură adecvată tipului de discurs și se autoanalizează, din acest punct de vedere: „În ce mă privește, pofta de a pune mâna pe condei a fost întotdeauna provocată de o anumită stare lirică, așa zice. Înțeleg prin asta o vibrație, o dispoziție, dată împreună cu urgența celor de exprimat, nicidecum ceva de ordin sentimental, așa încât și reflecția ține de această stare (...).”¹⁸ O preocupă raportul dintre textul literar și profilul artistic și uman al autorului său. Ghicim, aici, deși cel avut în vedere este Eugen Ionescu, o secretă atenție acordată de memorialistă lui *auctor in fabula* – *alter-ego* creat pentru a-i supraviețui omului biologic

și timpului. Așa se face și că „nedumerirea în fața lumii și a existenței”¹⁹ a devenit, din nucleu al unei structuri umane, structură a unei opere: „Darul de a reda cu șarja cuvenită incongruențele din lume a intrat în istoria literară ca «teatrul absurdului» și ca o critică a limbajului, iar nelineștea de ordin metafizic a fost omologată unei stări de spirit a vremurilor, pe cât de reală la unii, pe atât de maimuțărită de mulți ca fiind la modă: angoasa.”²⁰ În cazul Mariane Șora, în centrul profilului său spiritual se află, am zice, sentimentul mediocrității. Nu al celei intelectuale, ci al celei sociale. Partenera de dialog a atâtor oameni importanți din spectrul intelighenției românești a secolului al XX-lea, nu este și una dintre aceștia. Fapt pe care îl acceptă cu greutate.

Tentațiile exercitate de literatură sunt mari și abundă. Încearcă să le țină în frâu, exprimându-le direct și obligându-se la disciplina respectării cronologiei. Adică a unui principiu al discursului despre istorie, nu literar - „Las în suspensie povestea de mai sus punând un «va urma» - nu de dragul suspansului de parcă aş scrie un roman foileton, ci ca să reiau firul vieții noastre de acolo de unde l-am lăsat. Nu e bine să încurc prea tare cronologia, căci fiecare etapă și-a avut coloratura ei.”²¹ Însă adevărata natură a textului pe care îl scrie și pe care se străduiește să-l mențină în sfera autenticului verificabil este alta. Memorialista știe cum stau lucrurile și explică interdependența dintre ființa care trăiește în mijlocul evenimentelor narate sau la care este martoră și lumea care îi conține pe toți actorii de pe scena istoriei. Parte a unei comunități care se zbate să supraviețuiască, autoarea nu este mai puțin o conștiință lucidă, un analist atent și implicat al faptelor și al oamenilor, ca și un spirit profund tulburat de răsturnarea tuturor valorilor și a reperelor existențiale. Și dacă are dreptate Ricoeur - „l'identité d'une

16 Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 189.

17 Mariana Șora, *O viață în bucăți*, pp. 150-151. 18 Ibidem, p. 200.

19 Ibidem, p. 221.

20 Ibidem, p. 222.

21 Ibidem, p. 302.



personne, d'une communauté, est faite de ces identifications à des valeurs, des normes, des idéaux, des modèles, des héros, dans lesquels la personne, la communauté se reconnaissent"²², atunci impactul pe care îl are vederea trupelor germane mărșăluind asupra memorialistei („puterea ce emană din acest conglomerat de bărbați tineri și vânjoși, de trupuri subțiri, călite printr-o aspră educație fizică, de tineri uniformizați

la minte printr-un nemilos dresaj, avea ceva ca o avalanșă, ca un fluviu de lavă, o forță a naturii căreia nimic nu-i stă în cale."²³), ca și considerațiile asupra negocierilor politice care nu au reușit să împiedice declanșarea conflictului armat [„Mă silesc să fac un efort de memorie și de luciditate spre a înțelege din nou, mai bine ca pe vremuri, grație dezvăluirilor ulterioare, că liderii democrațiilor occidentale jucau acest rol fiindcă n-aveau încotro: pe de o parte, fiindcă nimeni în Occident nu era pregătit pentru o înfruntare (...), pe de altă parte, fiindcă depindeau, ca-ntotdeauna în democrație, de opinia publică, iar aceasta era pentru menținerea păcii cu orice preț (...)."²⁴] au valoare exemplară pentru întreg spațiul european răvășit de război.

Și astfel se constituie tema actualității, modalizată de vocea narativă ce uzează de funcția sa de interpretare pentru a reuni, pe coordonatele eseului confesiv, considerații juste, documentate, evaluări echilibrate ale mersului evenimentelor care au schimbat radical configurația geo-politică a spațiului european.

Memoriile Mariane Șora se încheie, după acest periplu derulat pe parcursul a zece ani de viață, sub semnul unei neliniști – și ea, cu valoare exemplară: „Nu mă încumet să cred că vor fi «utile și agreabile» pentru alții aceste gânduri și evocări. Pentru mine au avut oarecare utilitate și agreement. Și le-am sacrificat ceva timp, lucru inevitabil dacă umbli în căutarea celui pierdut. L-am prăpădit oare din nou în zadar, răscolind doar «pulberi de fum»?”²⁵

Bibliografie

- Gervasi, Laurène; Johansson, Franz, *Le biographique*, PUF, 2003.
- Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.
- Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim*, I, Ed. Univers Enciclopedic, 2001.
- Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, Ed. Univers Enciclopedic, 2002.
- Șora, Mariana, *O viață în bucăți*, Editura Academiei Române, București, 2007.

²² Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 141.

²³ Mariana Șora, *op. cit.*, p. 389.

²⁴ Ibidem, p. 119.

²⁵ Ibidem, p. 543.

Daniela MOLDOVEANU*

Mariana Marin în lagărele minții

Abstract

Mariana Marin a scris o poezie implicată social și, în același timp, personală, abordând teme precum: moralitate, adevăr, libertate mentală și socială în regimul comunist, fapt ce i-a permis să încerce recuperarea unei realități mult mai profunde, purificată atât prin simboluri, cât și prin cea mai lipsită de artificii denunțare.

Ceea ce o transformă pe Mariana Marin într-o postmodernă eretică, deci nu mai puțin postmodernă prin condiția imanentă și statutul asumat în epocă, este experimentalismul integrat. Având girul ontologic al manierei pe care o alege, sau este aleasă, pentru a scrie, aceasta rămâne fidelă unei nevoi continue de a face apel la metafizică, fie ea mai degrabă artificiu verbal decât baza filosofică a gândirii integratoare.

Cuvinte-cheie: Mariana Marin, moralitate, impunerea realității imanenței, postmodernă eretică

Mariana Marin wrote a more socially involved poetry, but, at the same time, very personal, dealing with capital themes such as: morality, truth, mental and social freedom in the communist regime, which gave her the possibility to accede to a high recovery of a deeper reality, purified by its sometimes symbolic, sometimes blunt denunciation.

What turns Mariana Marin into a heretic postmodernist, though no less postmodern through the immanent condition and assumed status at the time, is the integrated experimentalism. With the ontological endorsement of the manner she chose, or was chosen to write, our poet remains faithful to a continuous need to turn to metaphysics, as verbal artifice rather than the philosophical basis of the integrative thinking.

Keyword: Mariana Marin, morality, recovery of a deeper reality, heretic postmodernist

Lunedista Mariana Marin este un nume deja consacrat prin valoarea poeziilor sale, chiar dacă nu atât de în vogă pentru gusturile exclusivist postmodernizate ale literaților din anii '80. Poate și din pricina stilului său destul de criptic, ce neglijează uneori alegerea unui referent identificabil în sfera realității, alta decât cea personală, obscurizat, mai ales în volumul de debut: *Un război de o sută de ani*, 1981, și liric într-un moment

când tranzitivitatea încearcă să bată realitatea cu propriile arme.

Însă, în final, tocmai această trăsătură inconfundabilă – tentația abordării problemelor morale (*Legea morală își gădilește gâtlejul cu mine – Ceea ce mi-a rămas*) pe un ton grav, fiind mai mult patetică decât ironică, înfășurată într-o densă atmosferă sentimentală, plină de dramatism și lipsită de iluzii¹, anunțând tragedia și devierile de la drumul

* Universitatea "Lucian Blaga", Sibiu.

1 Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. 1. Poezia*, Brașov, Editura Aula, 2001, p. 381.

dictat-urii ale unei generații – o impune ca figură distinctă pe fondul poeziei post-moderne pentru care, observă Gheorge Crăciun: *importantă nu mai e acum poezia ca spațiu al unei atemporalități privilegiate, ci realitatea ca loc al tuturor tensiunilor vieții, important nu mai e acum eul metafizic, ci eul biografic al celui care scrie.*²

Totuși, permanenta stare convulsivă, refuzul identificării cu sine în peisajul epocii, teatralitatea, delirul fantezist, tonul patetic, *secvențele violente, criza interiorității și patosul sarcastic și ironic*³, toate acestea configurează, într-o artă combinatorică aproape barocă, neoexpresionismul optzecist, iar temele *mari* și cuvintele pe măsură: destin, singurătate, dreptate, moarte, echilibru, utopie, adevăr, sunt profesionist împletite cu tehnici scripturale de actualitate – directețe, oralitate, biografism, confesivitate, intertextualitate, autoreferențialitate – care o mențin în noua paradigmă, chiar dacă în postura de postmodernistă eretică. Astfel, alături de clujenii Marta Petreu și Ion Mureșan, Mariana Marin reprezintă contrapunctul binevenit, mărturisește I. B. Lefter⁴, pata de culoare și înfrâncare, în contrast cu nuanțele preferate de majoritate.

A fost comparată cu Sylvia Plath datorită celor câteva, semnificative, puncte comune ce le aduc împreună în aproape același context spiritual: tiranic, restrictiv. Identificăm tendința de închidere în sine, acolo unde libertatea devine sinonimă cu nebunia, visul, utopia (*Utopiile se hrănesc și mai dihai din ele însele acum.../ Despre o utopie pe care ai hrănit-o cu sânge încă de mică/ ...Aveai o mulțime de aripi sub pleoape,/ te înălțai văzând cu ochii într-o limbă ce avea să devină a ta. – Conspirația tăcerii*), cu ipseitatea nihilistă și evazionismul în artefacte, acesta conferind substanță identității, poezia devine enclava morală a conștiinței altfel înfricoșate (*Pe geamuri ploaia./ Înăuntru felul*



2 Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, Pitești, Paralela 45, 2002, p. 283.

3 Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Editura Cartea Românească, 2006, p. 131, 138.

4 Ion Bogdan Lefter, *Puzzle cu "noul val". Addenda la falsul tratat de poezie Flashback 1985*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p. 134.

în care/ ți-a fost posedată conștiința – **Elegie**), și cu dualitatea parcă prevăzută prin lege și, în același timp, de o noblete periculoasă în cazul acelora dotați cu spirit critic și discernământ: *Nu am nici o șansă să o vânez/ pe vrăjitoarea din minel/ ...iar acum, de când a devenit/ o monarhistă-ndrăcită,/ îmi desenează capul de mort!...N-am nici o șansă să pun mâna/ pe năluca regală din mine. (Năluca).*

Versurile Mariane Marin expun *paradoxul fisiunii*⁵ din teoriile identitare (*Încerc o construcție sensibilă în fața oglinzii...// Ca o epocă blândă,// O femeie tot mai aproape de sine. – Poem de dragoste*), noțiune pe care Hobbes⁶ o ilustrează în *De Corpore* prin paradoxul corabiei lui Tezeu. Dedublarea pune față în față două ființe, chiar dacă antagonice prin atitudinea interioară și civică privind latura morală a existenței, amândouă se hrănesc, totuși, simultan, din aceeași imanență – la nivel metaforic *Ianus bifrons* întruchipează convulsia identitară, oscilarea continuă între cele două atitudini distincte asupra sinelui și a lumii în descompunere pe toate planurile. *Embargoul*, atât de drastic și pervers instituit pe spațiul intim și mințile oamenilor, coboară, în imaginația poetei, până în moarte, astfel definindu-i-se obsesiile și spaimele: *Unii te ceartă/ și-ți spun că trebuie să te inventezi/ și pe lumea cealaltă. (Embargou).*

Una dintre soluțiile valide de auto-eludare este *autotextualizarea voluntară*, cum o numește Marin Mincu, într-un *discurs care se neagă pe sine prin lipsa totală de implicare în act* părănd că *acțiunea poetică se deplasează definitiv spre receptor*⁷ – un cititor empatic, ideal, care preia consecințele rostirii a ceea ce nu se poate spune în spațiul public cu voce tare, permițându-i autoarei tururi psihe-delice de forță, cathartice. Cu toate acestea, Mariana Marin nu se considera o textualistă, după cum mărturisește Ileana

Mălăncioiu⁸ vorbind despre autenticitatea și adevărul poeziei scrise dinlăuntrul unei drame existențiale pe deplin trăite și asumate. Și nu este de mirare, pentru că poezia, atât pentru Mariana Marin cât și pentru Ileana Mălăncioiu : *nu e doar un text, ci și un mod de viață*⁹, versurile încearcă salvarea spirituală, dar rămân, privite audeans – din punctul de vedere al poetei, și nu din cel al cititorului sau criticului ce pot lejer și, până la un anumit punct, îndreptățit, jongla cu conceptele teoretice în acest sens – rămân un mijloc (**Pasarela**) de evadare prin exhibarea *libertății interioare*, și nu evadarea supremă: – *Să lupți împotriva acelei părți din tine/ unde slăbiciunea lucrează harnic[...].*

Reificarea lumii exterioare: (*...restul apă caldă,/ restul ceaiul sălcu.../ moartel/ păsările ucise de viscol/ și pustietatea sigură de ea... – Pasarela*) se petrece în măsura în care eul liric percepe uneltele răului ca fiind semne materilizate ale propriei degradări, de aceea *simțurile devin duble*, textul delimitează spațiile tensionale și desfășoară harta psihică a fibrilațiilor și terorii din interior. Astfel, continua distanțare față de sinele vulnerabil angrenat în istorie, devenit contra-sine, performează un joc al măștilor (*Asta ar trebui acum!/ Să-mi amintesc sub o mască – Colecționara*), deopotrivă periculos prin pierderea identității sociale (*Gata să-ți inventezi o dispariție./ Gata să iei locul varului de pe zidul din fața casei– Utopii și alte poeme de dragoste*), dar și purificator: *La început i-au propus să-și schimbe sângele/ cu unul mai rece (Camera cu fereastră spre mare); Uneori monstruoșitatea e ceva ce vine dinăuntru (Un măr dulce, dulce).*

Ceea ce la Sylvia Plath se naște din interior, datorită traumelor copilăriei și temperamentului care o predispune la excese și

5 *Ce problème qui mine tout critère de l'identité, nous l'appellerons le paradoxe de la fission ou de la duplication (de la relation constitutive).* (Filipe Drapeau Contim, *Qu'est-ce que l'identité*, Paris, Vrin, 2010, p. 49)

6 Thomas Hobbes, *De Corpore*, Paris, Vrin, 1999, p. 107.

7 Marin Mincu, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea*, Constanța, Editura Pontica, 2007, p. 378.

8 Ileana Mălăncioiu, *Recursul la memorie. Convorbiri cu Daniel-Cristea Enache*, Iași, Editura Polirom, 2003, p. 159, 162.

9 Ibidem, p. 145.

boală, în cazul Marianeii Marin se interna-lizează, instanța mutilantă este mai întâi una oficială – Statul, cu politica sa totalitară ce nivelează chipuri și împietrește suflete, anulând ludicul de profunzime. Individul se transformă într-o mașină de luptă (scriptural-artistică) pentru supraviețuire, devine un alter, străin de ființa ideal-dezirabilă, ce-și sabotează, cu vocația autoanihilării, posibilitatea de expansiune spirituală: *Își demitizase secundă după secundă,/ credea doar în falca necesității imediate/ și a varietăților de mătrăgună/ dimineața, la prânz, la cină.[...]/ Trăia fără nici o bătaie de inimă./ Uitase să se mai joace/ Învățase să reușească. (Vampirul vegetarian).*

Sarcasmul, ironia și luciditatea Marianeii Marin imprimă vocii eului liric o și mai mare gravitate, faptul că se vrea ludică (într-o dimineață,/ să te trezești în brațe cu o realitate doldora,/ – ca producția de oțel pe cap de locuitor!) acolo unde a fi ludic rimează cu a fi inconștient, lipsit de spirit de conservare, îi aruncă demersul – jucăuș la nivel formal, dar cu atât mai caustic – într-un con de umbră în ceea ce privește conținutul, acesta devenind și mai serios, o *glumă kunderiană*, pe dos: *Rostogolindu-se sau rostogoliți/...erau sacagii durerii/...Erau tari la politică, erau foarte tari.../ Erau pâinea și sarea,/ erau anafura ei de viață/ și mătrăguna /când își munceau stilul, / visând c-au tras tunul. (Artiștii patriei mele).*

Poeta simte mereu *limba unei foarfeci gata să-i taie gâtul*, de aceea, elanul autotextuării – cu implicații ontologice profunde, chiar și în cadrul efuziunilor sale artistice care ridică ipseitatea narativă, descrisă de Paul Ricoeur¹⁰, la rangul de *mêmeté* în ideal: *distrugi și te autodistrugi/ crezând că e doar scriitura/ ceea ce încă scâncește în corpul tău (Capătul)* – se pierde, alături de climaxul textului, ezitant, în retorisme și volute narrative aproape baroce, mai ales în primul său volum¹¹.

Dacă figura tatălui avea la Plath trăsături naziste, Partidul unic (*Fratele cel Mare*) devine, în poezia Marianeii Marin, un corespondent în oglindă. *Colosul* strivește conștiința

supușilor ca pe gândaci (*Mă simt ca un gândac de Colorado/ pe care insecticidele l-au uns rege – Pasarela*), făcându-i pe aceștia să se considere liliputani în țara lui Gulliver. Menirea contrastelor în poem este de a stabili centrul de forță pentru ca, mai apoi, să inverseze rolurile, personajul principal, cel depozat de sine, intră într-un circuit ideal și meritoriu al virtuții de a fi o victimă a clișeeilor hipnotizante, un proscris: *Există un fel de a fi minoritar/ chiar și atunci/ când trăiești în cea mai neagră majoritate/ Bunăoară, poți începe o nouă zi/ prin intonarea ușoară a Internaționalei/ sau a unui cântecel din copilăria ta săracă. (Semnul).*

Rutina escaladării zidurilor exterioare ori interioare (*nu eu am înălțat din nou zidul/ după ce s-a surpat. – Zidul*) și a luptei zilnice pentru demnitate (*carnea noastră tot mai schelălăie/ cu demnitate – Poem de dragoste*) într-o vreme a înghețului și a râului, a bicicului care-ți pleznește obrazul/ și a porcilor mici, cenușii. (*La etajul 5*), ajunge să dea impresia celui care o parcurge fără iluzii, că Prezentul damnat e etern – fapt tradus în vers și prin repetarea sarcastică a elementelor retrograde (*Absurd și fără întoarcere scria pe ultima pagină din calendar. – Camera cu fereastră spre mare ; Totuna: nu o vei sfârși niciodată/ la o masă decentă/ în plină perioadă de infometare a poporului. – Semnul*) – impresia că până și revolta arată caraghios și își vădește, dezilutionat, inutilitatea în umbra unui destin prestabilit, deja ratat, mai ales că nici poveștile biblice nu mai au nicio relevanță și nu mai prezintă garanția de a fi influențat cursul alienat al istoriei: *...rămânem doar cu clișeu corului de oi,...implantați în ușița secretă a evoluției,/ pentru că această traiectorie aberantă/ n-a fost prevăzută de magi. (Atelierele morții).*

La fel ca în cazul Sylviei Plath, Mariana Marin se întoarce, în poezia sa, caustică și autoironică, împotriva propriei ființe, căci, în lagărele minții (*Le dăduseră atâta putere/ cât să înțeleagă că nu vor mai avea niciodată*), una dintre strategiile de evadare este moartea (*Le dăduseră atâta laț/ cât să-și*

10 Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

11 *Un război de o sută de ani*, 1981, recompensat cu Premiul Uniunii Scriitorilor pentru debut.



dorească o ghilotină adevătară – **În primele ore ale dimineții**) care, împărtășită, se dovedește a fi, în plus, și suprema dovadă de iubire: *Vrei să împarți cu mine ghilotina –/ l-am întrebat./ Vrei tu asta/ – i-am șoptit./ Călăul ne-a privit un timp/ și a continuat să mărșăluiește în jurul nostru / până când mâna lui a devenit dublă. (Vechi cântec de dragoste).* Eros, Cronos și Thanatos sunt tripleții de nedespărțit ai poeziei confesive, aceștia se substituie frecvent și la nivel lingvistic, doar simpla pomenire a unuia dintre ei accesează mental prezența și simbolistica celorlalte. O simbioză care densifică sensul textelor și indică mereu înspre imanență, traume, damnare, autoaneantizare.

O altă strategie de eludare a condiției inumane sub dictatura proletară o propune, în versurile Marianeî Marin, arta, recte poezia, însă aderarea la tagma intelectualilor, scriitorilor nu e tocmai un gest facil, e, mai degrabă, un indiciu al decadenței înfierate, al nobleții într-un timp care urăște

sângele albastru al scriiturii și reveriile de orice natură pentru că sunt retrograde și reacționare iar evadările, de obicei, se dau cu capul de zid :...oameni urâți și negricioși te privesc cu ciudă / pentru că ai studiul și ești trăsniță și șuie/ Așa, tăvălită în treniul tău alb, / pari un spion industrial,/ căruia i-au scos cu forcepsul melancolia. (**Dăscălița**). Astfel că talgerul libertății estetice și cel al urmăririi mai atent dirijate de partid se găsesc în echilibru. Dar riscul merită asumat, crede poeta română, căci mai ușor se schimbă și se acceptă lucrurile din interiorul literaturii decât din afara ei, de aici textualizarea lumii.

Versul reprezintă o oază de curaj – precum și singurul loc în care sinceritatea, luciditatea sunt posibile (*Eu am avut curajul de a lucra la rădăcina Răului/ de a deschide acolo atelierele/ celui care vrea să se apropie de sine – Elegie XIV*) – unde ieșirea din paralizia generală și revolta îl mai îndreptățesc pe individul care depune mărturie, să se pretindă

un supraviețuitor cât de cât integru datorită îndrăzelii de a-și denunța noroiul de pe vise. Are loc un ritual de *mea culpa* performat în piața publică, încercându-se, astfel, recuperarea limbajului primordial al imanenței. Extragerea și decantarea fățarniciei rezidă în asumarea vinii infiltrate odată cu preluarea limbii de lemn, a socializării într-o oroare și frică, prevestind înstrăinarea de identitatea privată.

Întruchipând propriul jurnal de naufragiu, cu cerneala în locul sângelui, poeta se închide în vers ca-ntr-o cușcă scafandru înnotând printre rechini: *În creierul tău la adăpost credeai că trăiești/ O, lumea de sub frunte,/ ținută de oase puternice/ pentru a nu ucide în afară. (Asistența de noapte)*. Doar că și memoria, conștiința a ceea ce s-a petrecut și se petrece cu sine, pe care Locke¹² o consideră centrul identității, (*Dar am aflat că nu există decât un singur eșec:/ al amintirilor despre lichidul meu amniotic – Pasarela*), ori imaginația (*Din memoria unui naufragiu/ ficțiunile se ridică palide,/ –străbătând cu atenție universul,/ mușcându-i delicat pereții/ Și totuși – se spune –/ ele pot fi ucise mai precis decât noi – Bruta*) îi joacă feste, uneori rechinii apar dinlăuntru – cum se întâmplă și în coșmarurile Sylviei Plath – și sfârtecă nu numai putreziciunea, ci și carnea tânără, organismul nu mai face față unor asemenea doze puternice de chimioterapie verbală: *E dusă carnea suplă din cuvintel/ și iar ne vrea/ noroiul peste care se întinde (Elegie VI)*.

Există o periculoasă permeabilitate a pielii acestui tip de poezie la realitatea brutală, alteritatea devine, involuntar, identitate, cum și cuvintele personale sunt contaminate de latura lor comun(ă)istă – și tocmai de aceea, tarată. Universul poeziei îngrădește, la Mariana Marin, un tărâm privat, uneori mai autentic decât realitatea nesatisfăcătoare (*Cei mai mulți însă îl vor uita/ și dacă noaptea în somn/ vor fi zguduți de un râs puternic,/ înseamnă că au știut ce să uite*), căci ficțiunea presupune uitare conștientă de sine însăși, o moarte (...*orice e poem a fost uitare/ și stingere-n cenușa care l-a*

aprins – Ateliere) și o reînviere, reinventarea continuă (*Poezia/ când sub țeastă miraculos/ te înfrunți din tine însăși – La etajul 5*). Dar, totodată, înăuntrul acestui perimetru, sensul e un cuțit cu două tăișuri ce se întoarce împotriva mâinii care scrie: *pierderea sensului devine un joc și o asceză[...]/ “Urmează-mă!” pare să spună semnul,/ “și vom rămâne singuri deasupra acestui oraș vinețiu/ căutând urmele jocului ce ne-ar mai putea ține în viață” (Dihanii azurii și litanii)*.

Neputând scăpa de alteritate, nici chiar prin introspecție (*Luciditatea n-ar trebui să ne apuce așa,/ în văzul chior al lumii/ Să mă holbez la propria viață/ E tot un fel de anestezie și asta*) ori prin intermediul celui mai virtuos artificiu estetic (*Ar trebui să fim mai atenți/ cu scheletul nostru secret/ să păcălim realitatea cu mușchi de atlet dopat – Zece mii de spânzurători*), poeta o aruncă în brațele măștii sale, eul secund fiind un fel de paratrăznet de sacrificiu: *Cobor în tine ca-ntr-un mormânt deschis/ Mai demult te numeam visătoare/ Azi cobor în tine cu seninătatea sinucigașului/ care știe că nu-și va duce niciodată/ la bun sfârșit intențiile. (Judecătorul – penitent)*

Paradoxul constă în conviețuirea eului liric cu *păpușa de mucava*, aceasta se întâmplă pentru că cele două, inspirându-se reciproc, depind una de cealaltă: *Tu știi că pot disprețui/ și pot adora sacul de piele/ în care îmi duc până la capăt moartea. (Scrisorile lui Emil)*. Dublul e marcat și la nivel formal prin monologul dialogat în care adresantul se confundă, de fapt, cu vorbitorul:– *Aș vrea să fii moartă, mi-a spus/ Să fii moartă/ Statuia celebră mă privea cu ochi aidoma ochiului meu[...]/cineva a ieșit din creierul meu (Narațiune)*. Dualitatea coboară acum în adâncuri și devine o caracteristică a imanenței, o supapă prin care scapă în poezie izul de mucegai al istoriei. Poetul rămâne să-și înfrunte destinul de paria al fericirii, de oracol al relelor istoriei pe care, prezicându-le, deja le trăiește chiar dinainte ca acestea să se împlinească: – *Să-ți fie frică de cuvântul poet – îmi strigau/ mai demult instinctele mele primare. /El este un fel de domiciliu*

¹² *La conscience fait l'identité personnelle...Le Soi dépend de la Conscience.* (J. Locke, *Essay concernant l'entendement humain* apud. Stéphane Ferret, *L'identité*, Paris, Flammarion, 1998, p. 165, 169)

forțat./ Din el nu te mai poți întoarce niciodată între oameni. (Poeți, pictori, prozatori).

Vedem, astfel, cum textul poetic se racordează la un altul (supratextul realității), apărând în ipostaza de intertext (*Eram croșetați/ la un text mult mai mare./ Eram colorați și zvântați/ de crivățul/ aceluiași subtext din context.* – **Comentariu la eseu lui Alexandru Mușina privind eșecul generației '80**) unde artistul își întoarce, cu ironie, mutilarea pe toate părțile: *Mutilarea artistului la tinerețe la – 15 grade/ Nici gazul Sylviei Plath nu este posibil...* (**Elegie**).

Mariana Marin se alătură unui șir de poete cu final tragic, unui lanț de destine condamnate, abordând și ea, asemeni Sylviei Plath, tema lagărelor și a morții, în volumul *Aripa secretă*, dedicat Annei Frank și *Jurnalului* acesteia. Ipostazierea eului liric în *Jurnalul* Annei Frank, numit Kitty, ori în adolescența însăși, duce până la capăt identificarea cu realitățile și crimele, și cele spirituale, ale acelei epoci. Ea se transformă în vocea care denunță ororile trecutului, prezentului și, de ce nu, ale viitorului, și preia conștiința intactă a celei care nu mai este. Corpul de hârtie înfruntă timpul și istoria și trece dincolo de dispariția sa fizică, transsubstanțierea se produce datorită încrederii scriitoarei în cuvântul salvator, pentru că vine din cea mai terifiantă și pură imanență, energiile vitale din aceste cuvinte sunt cele care mențin încă tânăr spiritul universal: *Chiar dacă sunt un "Jurnal".../Eu trăiesc, sunt vie,.../ Îmi notez atunci totul/ și știu că într-o zi voi vorbi.* (**Kitty, sau a venit Marea Tămă**).

Cuvintele, semnificantul detronează superioritatea semnificatului și se instituie, uzurpator (...numele înghite Numele/ Iar verbul privește câinește la Verb./E un prilej acesta/ de-a poseda corespondența stranie/ dintre Obiect și Numele său[...]) – **A. F.** în instanța care mai poate lupta cumva împotriva comediei negre din afară, chiar dacă, uneori, mai și trădează. Literatura, așa cum este ea în acele vremuri – apropiată și ciuntită (*–Dar cum să repeți la subsol/ viața literaturilor mari*), mai întreține încă utopia și revolta, însemne ale lucidității și tinereții (*Tinerețea noastră – zdreanță/ care dă lustrul*

armelor pregătite tot pentru noi. – **Lupta cu utopia**), și atașază o nelipsită lentilă etică viziunii despre lume: *Unde o fi generația/ să-mi povestească/ despre cum confund eu eticul cu esteticul?* (**Vorbește A. F.**). Cenzura, atacând organismul uman în toate funcțiile sale asemeni toxicității gazelor (**Dictatură pentru minte, inimă și literatură**), poeta se vede nevoită să sublinieze urmările morale ale măcelului de pe toate planurile, precum și repetitivitatea crimei și variile ipostazieri ubicue ale morții într-un tablou tanatofor: *Cărătorii de cenușă de azi/ viitoarea cenușă de mâine/ Sinucigași în slujba sinucigașilor// în ușorii saci de gaz,/ toate minciunile despre libertate.* (**Sondekommando**).

Vocea gravă se lasă întretăiată de accente ludice, ironico-parodice, dar nu renunță, însă, la obiectivul său: confesivitatea, tocirea și răsucirea punctului personal de vedere ca un burghiu pe suprafața acelorași obsesii. Acestea sunt urmărite din primul volum (marcat de un retorism, pe alocuri, greoi) pe parcurs (*Aripa secretă, Atelierele*) până la maturizare (*Elegii, Mutilarea artistului la tinerețe și Zestrea de aur* – poeme impregnate de confesivitate, mult mai personale, și oarecum transparentizate ca limbaj și stil).

În cel din urmă grupaj de poeme – *Zestrea de aur* – comparația cu Sylvia Plath își regăsește, cu adevărat, imagini în oglindă. Dacă citim ultimele rânduri ale poetei americane (din *Ariel*) și versurile Marianei Marin despre moartea ca purificare de ființa contaminată care a ajuns să fie omul în comunism (*Până și a supraviețui a devenit acum o rușine[...]/ Acolo, unde cetățeanul onest care te crezi/ ar putea deveni peste noaptea loteriilor norocoase/ marea bestie / atât de repetabilă în felul său.* – **Maestrul cântăreț**), despre autosuprimarea ca unic răspuns sfidător la grimasele odiosului deceniu (*Mă simt uneori posedată /de un spirit pus parcă pe glume/ mută frânghia dintr-o parte în alta,/ mi-o flutură pe la nas /și bânguie ceva despre o noapte de trei parale / care m-așteaptă* – **Trifoi cu patru foi**), remarcăm o revoltă ca otrava ce distruge, pe lângă cancerul istoriei și psihicul celor care sunt obligați să o trăiască. Există mereu acea

stare omniprezentă de vinovăție care nu trece decât odată cu cea din urmă suferință. Suprema victorie plasează eul liric în negativ și decantează substanța pură, identitatea ideală, e un eticism asumat acesta, antropologia moralei până la ultimele consecințe (*Vai, mamă,/ trăiesc în spitalul cu aripi/ și singură-mi țin ligheanul/ până când nu mai curge nimic cu ochi vinovați din mine./ Am învins. – Spitalul cu aripi*), când remarcăm ritmul lapidar ce curge alert către climax și morbul disperării și al depresiei profunde, mortificarea generalizată.

Concluzii

În felul său, Mariana Marin a lăsat în urmă un *Jurnal* – prieten – care să vorbească mai departe despre un om ce foarte bine s-ar fi putut afla cu sufletul în oricare dintre cei care au trăit într-o perioadă tulbură a istoriei universale. Pe când Sylvia Plath nu iese din sine decât pentru a recădea și mai adânc, poeta noastră își cultivă cu măiestrie latura centrată pe general și exterioritate, căci umilința și suferința generalizate nu se pot depăși (chiar dacă nesatisfăcător, precar la nivel material) decât prin artă – *aripa secretă* ajutând-o, astfel, să-și ia zborul într-o lume de o limpede moralitate, și remarcabil provocată printr-un *Text* pe care să-l agiți, citindu-l, asemenea globurilor de sticlă.



Bibliografie

- Gervasi, Laurène; Johansson, Franz, *Le biographique*, PUF, 2003.
- Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Pitești, Paralela 45, 2002
- Drapeau Contim, Filipe, *Qu'est-ce que l'identité*, Paris, Vrin, 2010
- Ferret, Stéphane, *L'identité*, Paris, Flammarion, 1998
- Hobbes, Thomas, *De Corpore*, Paris, Vrin, 1999, p. 107
- Lefter, Ion Bogdan, *Puzzle cu "noul val". Addenda la falsul tratat de poezie Flashback 1985*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005
- Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. 1. Poezia*, Brașov, Editura Aula, 2001
- Mălăncioiu, Ileana, *Recursul la memorie. Convorbiri cu Daniel-Cristea Enache*, Iași, Editura Polirom, 2003
- Mincu, Marin, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea*, Constanța, Editura Pontica, 2007
- Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990
- Țeposu, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Editura Cartea Românească, 2006

Cantemir and the Kabbalah.

An attempt to reconstruct a spiritual mapping

Résumé

Până în prezent niciun cercetător, român sau străin, nu a avut curiozitatea să exploreze o ipoteză alternativă tradiției istoriografice cantemirești, mai ales ideile, simbolurile kabbalei, difuze, discrete în opera enciclopedistului, romancierului, filosofului și teologului Cantemir. Studiul nostru, *Cantemir și kabbala*. Proiect pentru o hartă a spiritualității cantemirești, se bazează pe surse indirecte, dar, în schimb, argumentul central e solid: lecturile și contemporanii lui Cantemir se înscriu în universal secret al kabbalei, al alchimiei, al inițierii în secrete. Este posibil ca Prințul să fi citit în latină au în arabă textele marilor kabbaliști evrei sau arabi și, mai ales, italieni. Îl cunoștea pe Van Helmont și, prin el, pe Christian Knorr von Rosenroth, prietenul lui Leibniz, îi cunoștea pe Ficino și Pico dela Mirandolla. În mediile rusești se studia kabbala, se paractica ritualuri masonice, Cantemir fiind el însuși un inițiat enciclopedist, deci total. Evaluând mai multe filiere și ipoteze culturale, studiul nostru îți propune să cartografieze schematic spiritual cantemiresc, provocând astfel inerția tradiției critice..

Cuvinte-cheie: dezvăluirea Kabbalei, opera lui Cantemir, Leibniz, van Helmont, universul secretelor masonice

Jusqu'à présent aucun chercheur, roumain ou étranger, n'a pas eu la curiosité d'explorer une hypothèse 'alternative' à la tradition historiographique cantemiresque, notamment les idées, les symboles de la kabbale, diffus, discrets dans l'oeuvre de l'encyclopédiste, du romancier, du philosophe et théologue Cantemir. Notre étude, *Cantemir et la kabbale*. Projet pour une carte de la spiritualité cantemiresque, est fondée sur des sources indirectes, mais en échange l'argument central est solide: les lectures et les contemporains de Cantemir s'inscrivent dans l'univers secret de la kabbale, de l'alchimie, de l'initiation aux secrets. Il est possible que le Prince eût lu en latin ou en arabe les textes des grands kabbalistes hébreux ou arabes, et surtout Italiens. Il connaissait van Helmont et par lui Christian Knorr von Rosenroth, l'ami de Leibniz, il connaissait Ficini et Mirandolle. Dans les milieux russes on étudiait la kabbale, on pratiquait les rituels maçonniques, Cantemir lui-même étant un initié encyclopédiste, donc complet. En évaluant plusieurs filières et hypothèses culturelles, notre étude se propose de cartographier schématiquement l'esprit cantemirien, en provoquant ainsi l'inertie de la tradition critique.

Mots-cles: Kabbala denudate, Adam Kadmon, Picatrix, Sefer Yezirah, Zohar

1. Cantemir was probably initiated into Kabbalah by studying the Neoplatonic philosophy; under the influence of van Helmont, who, in turn, was influenced by Christian Knorr von Rosenroth. Later, another reading could be Polish "cultural space": Lurianic ideas are also prominent in

the 17th century messianic movement surrounding Sabbatei Zevi in Poland. But Leibniz seems be the Secret Master of Cantemir. He was a radical gnostic, whose philosophy was profoundly influenced by the Lurianic Kabbalah. Isaac Luria (1534-72) was perhaps the greatest of Kabbalistic

* Narcis ZĂRNESCU, Ph. D., Romanian Academy, University of Sheffield (ISFP), email: narciss.zarnescu@gmail.com.



visionaries. Living and teaching in the community of Safed, which had produced such luminaries as Moses Cordovero and Joseph Karo, Luria developed an original theosophical system which will become the foundation for the Hasidic movement. Luria is known chiefly through the works of his disciples, most notably Chayyim Vital (1543-1620), his "Plato". Returning to Leibniz, once this somewhat startling fact is understood, key areas of his philosophy, such as his concept of monads, defense of free will, and theodicy, can be seen in entirely new ways, which solve many of the problems that have perplexed scholars.

2. Anne Becco is the first scholar in recent years to propose that Francis Mercury van Helmont had a decisive influence on Leibniz. She proves that Leibniz wrote van Helmont's last book, *Quaedam praemeditatae & consideratae Cogitationes super Quatuor priora Capita Libri Moysis, Genesis nominati...* (*Thoughts on Genesis*), which summarized van Helmont's kabbalistic ideas. On the other hand, Leibniz was interested in van

Helmont's kabbalistic theories to incorporate certain of them into his own philosophy.

3. Leibniz's interest in kabbalistic doctrine is revealed by the record he kept of his conversations with von Rosenroth. These notes on kabbalistic ideas will be modified and included in his later writings. Leibniz read over the *Kabbala denudata* with von Rosenroth and he will note down some points he found most memorable: (i) that God is an indivisible point and creation occurs through the emanation of light; (ii) that there is a hierarchy of "creatures", "souls" "intelligences" or "substantial forms" - these words are used interchangeably; (iii) that the inferior intelligences have "fallen" become "obscured" and experience "suffering"; (iv) that these fallen souls are enclosed in "husks" from which they will be slowly "extracted" through repeated "generation"; (v) that man is the "microcosm"; (vi) that after all "souls" are eventually "extracted" from their "husks" [i.e. perfected or saved], the millennium will begin; (vii) that all souls sinned in Adam and Eve, in other words that all souls were originally contained in Adam and Eve and therefore shared in original sin. One might imagine that science of kabbalah develops only according to some internal logic and that once its object is circumscribed, research is advanced by refining the methods and techniques used for studying it. Even in the natural sciences, the research object changes as research progresses. Moreover, certain types of research are slowed down or accelerated for strategic, ideological or cultural reasons. In the case of kabbalah, the relations between the observer and the object of his study are even more complex, since man is simultaneously the object and the subject of history. The observer and the observed are in a state of constant transformation as they react to each other. Consequently, the questions which the kabbalist poses to kabbalah vary according to the times and the cultures concerned, because the subject and the object vary also. The questions which the kabbalist poses to kabbalah are in part the very questions which kabbalah itself has



already posed to the kabbalist. That's why the Cantemirean kabbalistic ideas are more discrete and coded in *Sacrosanctae Scientiae Indepingibilis Imago* and *Hieroglyphic History*. Why discreet? Since the late 18th century, Jewish circles in Western and Eastern Europe that adopted the cultural values of the Enlightenment, rejected the Kabbalah and engaged in a cultural struggle against its followers, mostly against the East European Hasidic movement. Kabbalah was portrayed by members of the Jewish enlightenment movement, the *Haskala*, as an irrational, immoral and Oriental component of Judaism that should be purged in order to enable the restoration of an enlightened Judaism and its integration into modern Western Europe.

4. The Leibnezian text reveals a deep interest and kabbalistic knowledge: "M. Rosenroth has published different things without his name, such as the *Kabbala*

denudata, part one and two. The first contains a procedure for dyeing fabric taken from some Jews and which should be excellent. The second part has several extracts from the *Zohar*, the *Zohar* published in Hebrew, with ancient glosses. Guillaume Prostel [Postel] began a translation of the *Zohar* from what someone sent him from Oxford, but he did not understand it sufficiently. He was deprived of the help we now have. At this moment the Jews are publishing a harmony of the Gospels. Luther's translation is printed in German characters. The Gospels of Matthew, Mark, Luke, and John are designated by the letters a, b, c, d. Whatever is found in one of them is marked by a single letter; whatever is found in several is marked by several letters. He has some fine oriental books, which are listed at the end of the *Kabbala denudata*. He has translated from English certain questions concerning the preexistence of souls, which

contains opinions he does not accept. He is attending to the publication in German of the works of Helmont with certain commentaries. *The New Helicon* is a collection of sacred songs printed, I believe, at Frankfurt and which one can find at Nuremberg at Felsekern. I have read over the *Kabbala denudata* with him, from whom I have taken what follows: The infinite being consists in an indivisible point and the emanated light, or the sphere of activity, sends forth its light at its pleasure. The first born of the creatures, the Messiah, in as much as he is a creature, is called Adam Kadmon. He receives the first rays of light and sends them to the other creatures. The second class is Adam, or the body of souls. The third class is that of the intelligences superior to souls. The fourth is the *microprosopon* or the passions. The fifth class is that of the inferior intelligences which have fallen and are called *Adam Belial*. The last class is that of the kingdom or the sephirot [the *sefiroth*], in which the spirits or *substantial forms* are contained. Seized with disgust for the supreme light and *obscured by their fall, the six classes contained in Adam Belial, experience a certain suffering as inferior creatures*. It is to this that St. Paul refers when he speaks of the suffering of the creatures. This corruption reaches all the ways to the superior classes. But the Messiah descended and put the superior classes in the place of the fallen ones. *From the fallen angels he made the husks, that is the obscured [darkened] lights*. These are those who afterwards lead the souls in captivity, and *it is thus that the souls are enclosed in the husks from which they will be extracted little by little by generation, which supposes... they have no choice*. The souls are divided into the soul of the head, the neck, etc. The body is eight times the length of the head, and this has a kabbalistic meaning: it signifies the eighth millennium. *Man, who is at the same time the summation and the consummation of the creation is a little world or microcosm. When the husks are consumed, that is to say, when all the souls are extracted, it will be the end. All souls sinned in Adam and Eve, from whom came original sin*. The Messiah took a body. One must therefore distinguish three

things in him: his divinity, his rank, the first born of the creatures, and finally that which was born in time and of a virgin. There are different interpretations of the divine persons. The son corresponds to the class of the Messiah and the Holy Spirit to that of the souls. St. Paul appeared to make a distinction between God and the father of our Savior Jesus Christ. He appoints the coming of the Messiah and his reign on earth about 1832."

4.1. The Kabbalah, and especially the Lurianic Kabbalah, is the term for the mystical teachings of Judaism, especially after the twelfth century. The Kabbalah was considered to be the esoteric and unwritten aspect of the divine revelation granted to Moses on Mt. Sinai. The word itself means *that which is received or tradition*. The two major sources of kabbalistic thought available to Christians before the seventeenth century were the *Sefer Yezirah*, or *Book of Formation*, written some time between the third and sixth century C. E. and translated by Christian Kabbalists during the Renaissance, and the *Zohar*, (*The book of Splendor*), which was believed to have been written by Simeon ben Yohai in the second century C. E.

4.2. It could be possible that the Prince read in Latin *Sefer Yezirah*, the *Zohar* and *Sefer-ha-Raziel*, book known by the Rosicrucians. "The Latin copies of *Sefer-ha-Raziel* in particular show a continuation of interest in Hebrew angelology among Christian readers well after the great blooming of such concerns among Rosicrucian authors in 1614-1620". Moreover, the angelic doctrine exposed in *liber Raziel* seems be inspired by the famous *Claves Salomonis* and an important Arabic magical text, *Ghâyat al-Hakîm fi'l-sihr*, or *Picatrix* (*The Aim of the Sage*), written by de al-Majriti (d. ca. 1004-7). On the other hand, the influence of al-Majriti, Maslamati ibn Ahmad on the Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim work was decisive: "The angelic doctrine of *liber Raziel* is taken up by a group of texts called *Claves Salomonis*, magical texts that in conjunction with al-Magriti's book of Arabic magic, *Picatrix*,

influenced Cornelius Agrippa". It is said that Ficino's astrological magic derives from the *Picatrix*. The *Picatrix* is mentioned too by Johannes Trithemius in Book 2 of his *Steganographia* (1500) and in his *Antipalus Maleficiorum* (c. 1500).

5. The Cantemir spiritual map(ping) should include *Picatrix*, Ficino, and Pico works, too. Ficino and Pico were Agrippa's and Cantemir's source for his conception. The works of Plato, the Alexandrian Neoplatonists (Plotinus, Porphyry, Iamblicus, and Proclus), and the Hermetic texts, had translated into Latin by Ficino. Nettesheim works like *De triplici ratione cognoscendi Deum* (*On Three Ways of Knowing God*), *De originali peccato* (*On Original Sin*), and *Dialogus de homine* (*A Dialogue on Man*) or Cantemir work like *Sacrosanctae Scientiae Indepingibilis Imago and Hieroglyphic History* reflect influence by Marsilio Ficino and Pico della Mirandola, as well as by the Hermetic treatises (translated from Greek by Ficino) and the tracts of Jewish Kabbalah, as interpreted in the Christianized Kabbalah of the humanist Johann Reuchlin.

Why wouldn't Cantemir go through the same gnosiological ways, especially that Heinrich Cornelius Agrippa was the most influential writer of Renaissance esoterica? It is quite possible that Cantemir might had been reading and using the translations of Abu Yusuf Ya'qub ibn Ishaq Al-Kindi (ca. 800–870), the first philosopher in the Arabic tradition. He worked with a group of translators who rendered works of Aristotle, the Neoplatonists, Plotinus and Proclus, and Greek mathematicians and scientists into Arabic. The Istanbul manuscript also includes one of the few copies of al-Kindi's *On the Intellect* to survive in Arabic. This is the first treatise in the Arabic tradition to give a taxonomy of the types of intellect, such as will become familiar in al-Farabi, Avicenna and Averroes. Other works reveal al-Kindi's theory of soul. The *Discourse on the Soul* consists of quotations from Greek philosophers; *That There are Separate Substances* uses Aristotle's *Categories* to prove that the soul is immaterial, and *On Sleep and Dream* gives an account of

prophetic dreams in terms of Aristotle's theory of the imagination.

5.1. Cantemir knew probably the secrets of Kabbalah. In *The Secret History of the Zohar*, Michael Berg discusses kabbalistic influence on Columbus via Abraham Zucato, Michelangelo, Newton, and Edison, along with the more usual Christian Cabalists (Paracelsus, Dee, Pico, Reuchlin, von Rosenroth) and finally on to Ezra Stiles and Albert Pike. Cantemir was their spiritual contemporary. He had read their works and, therefore, he had reflected on them. He had been initiated.

6. From the Muslim world, and Spain in particular, came works influenced by Hellenistic religious philosophy, in particular the *Chovot ha Levavot* (*Duties of the Heart*) of Bahya ibn Paquda. This was an important ethical work because it reframed Jewish religion from an exterior social context ("the duties of the body") to an interior personal context ("the duties of the heart"), and marked an important transition in the path towards a personal mysticism. Many echoes of *Chovot ha Levavot* can be found between the lines of *Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul* (*The Diwan or The Wise Man's Parley with the World or The Judgement of the Soul with the Body*), discreetly coded. Spanish culture, was influenced by the Bethren of Purity, a group from Basra who produced the encyclopedic *Rasa'il ikhwan as-safa' wa khillan al-wafa*. One should also mention the *Fons Vitae* of Solomon ibn Gabirol (c. 1021–1058), who sought to reconcile Neoplatonism with Jewish religion, and exerted much influence on medieval Christian scholastics. As general cultural background one should also mention important works of Neoplatonic Christian theosophy such as the *De Divisione Naturae* of Johannes Scotus Eriugena. Because Cantemir knew very well Arabic, it is possible that Cantemirean work might directly influenced by Bahya ibn Paquda or by *Rasa'il ikhwan as-safa' wa khillan al-wafa*. Or indirectly. Arabic scholars, like earlier Neoplatonic thinkers, read the works of Plato, and developed similar questions. Even more, Plotinus' system has



similar content to Islamic Sufism. Arabic philosophers like Avicenna (Ibn Sina), al-Ghazali, al-Kindi, al-Farabi, and al-Himsi utilized the works of Plato, Aristotle, Plotinus, and other Neoplatonist philosophers to evaluate, assess, and adapt Neoplatonism to conform to the monotheistic constraints of Islam. The translation and interpretation of Islamic Neoplatonists had lasting effects on western philosophers, affecting Descartes' view on the conception of being.

6.1. Parviz Morewedge gives four suppositions about the nature of Islamic Mysticism: (i) *The Unity of Being*: "An inherent potential unity among all dimensions of world-experience." (ii) *The Mediator Figure*: "The mediation between finite man and the ultimate being." (iii) *The Way of Salvation*: "Knowledge is embedded in the path of self-realization." Passing trials advances

one through stages until transcendence. (iv) *The Language of Symbolic Allegory*: "Mystical texts are often written in the allegorical language of tales." We can find all these ideas in Cantemir's work: Christian model will be interpreted through the Islamic Sufism model as Jewish kabbalah by the 'gril' of Christian and Arabic kabbalah.

7. *A contextual argument*: Islamic Sufism and Jewish Kabbalah are so close to one another that the presumption of mutual influence is inescapable. Yet the transmission of these spiritual doctrines and practices between them is still historically mysterious. At certain points, there is evidence for direct influence of Sufism on Jewish spirituality. Elsewhere, the path between the two is challenging to discern. A leading Jewish author influenced by Sufism, Bahya ibn Pakuda, served as a Hebraic jurist in the Spanish city of Zaragoza during its Islamic

period, before its reconquest by the Christians. Toward the end of the 11th century, he wrote a classic of Jewish ethics that is widely read today, *The Book of the Direction of the Duties of the Heart*. Originally composed in Arabic, the common Jewish language in the period the great historian of Islam Bernard Lewis has called "the Judeo-Islamic" era, Bahya's work drew extensively on the writings of the early Arab Sufis, such as Dhunnun of Cairo, who died c.859. Bahya shared with the Sufis the belief that adherence to religious law would not, alone, secure the perfection of the soul, but that the believer must commit to God in the heart. He was not, however, an ecstatic, he believed in loving God from a respectful distance. In this trend, transmitted from East to West, in this migration of Kabbalistic theory, we must read Cantemir's work.

7. *Kabbala in Russia*. When Cantemir emigrated in Russia, he became intimate adviser of Petru I and developed a prolific scientific activity. The social and historical context was dominated by Masonic, Rosicrucian and kabbalistic groups and associations. There are many moments in the influence of kabbalistic ideas in Russia that are directly connected with the development of secret societies. Cantemir was one of the founding members, a true pioneer. After the establishment of the first Masonic lodges in the middle of the eighteenth century, Russians became acquainted with various ideas as works related to kabbalah. The impact of these ideas especially intensified with the advent of Rosicrucian lodges in the 1780s. The first period was interrupted with the official prohibition of freemasonry in Russia in the 1820s, but some background Masonic activity continued until the 1850s-1860s. The second period, between the 1880s and the 1930s, is characterized by an increased interest in the occult sciences, which culminates in the 1910s-1920s. In the 1930s, most of the members of various secret societies and occult groups were arrested and executed by the communist regime. "Two Principle trends may be identified in Russian freemasonry of the late 18th-early 19th centuries: rationalis-

tic (deistic) and mystical. (...) The Order [of the Gold- and Rosy Cross] was founded by Bernhard Joseph Schleiss von Loewenfeld (1731-1800)...[who] took an obvious interest in Kabbalah as if following the traditions of the Sulzbach Christian Kabbalah [i.e., von Rosenroth and van Helmont] of the late seventeenth century."

7.1. Russian masons of the late 18th century were familiar with one of the basic texts of Jewish mysticism, *Sefer Yezirah* (*The Book of Creation*, 3-6 centuries). At least two Russian translations of this text are kept now in MSs collections. Also in several writings, well known kabbalistic text for Russian masons, one can meet long quotations from *Sefer ha-Zohar* (*The Book of Splendour*, 13th century). Burmistrov & Endel found a translation of the treatise *Shaare Orah* (*The Gates of Light*) by Joseph Gikatilla (the 13th century), with quotations from the classic commentary to this text written by Mattityahu Delacrut, a kabbalist of the 16th century. In the same MS codex, there is a version of *Ma'amar 'Adam de-'Azilut*, a text belonging to Lurianic Kabbalah. Many translations of the works of European Christian kabbalists from German and Latin into Russian, as *True and Right Kabbalah* by Wilhelm Kriegesmann, *A Short Version of the Kabbalistic Teaching* by Jacob Brucker, and *The Jewish Kabbalah* by Caspar Schott should be here mentioned. The authors of these writings based their knowledge on the works of Pico della Mirandola, Johannes Reuchlin, Pietro di Galatino, Athanasius Kircher and other Christian kabbalists of the 15th-17th centuries, known maybe by Cantemir.

7.2. Once again, after Istanbul, Berlin, London, Paris, as initiatic tradition centers, real or virtual, Cantemir was to meet with secret societies, kabbalistic and philosophical, at Moscow.

8. Our question 'could Cantemir have been initiated into the secrets of kabbalah?' has not yet an answer. Maybe the real answer is even the lack of answer? However, to reconstruct a spiritual mapping means to open a new door to an unknown area of Cantemir's life and work.

De la fantastic la realitate

Abstract

Pornind de la poveștile românești (culte și populare), ca și de la alte exemple, preluate din literaturile vechi (milenare), autorul își focalizează observațiile asupra rolului pe care îl dețin imaginația, fantezia, intuiția, creativitatea în contexte ce ar putea fi interpretate ...mesaje peste timp. Sub acest aspect, structurile fantasticului, ca și variile apariții (în text) ale unor obiecte ori fenomene miraculoase, adaugă discursului epic o dimensiune nouă, surprinzătoare. Unele pasaje din poveștile și povestirile românești atribuie ansamblului un dinamism aparte, datorită unor factori de reprezentare insolitiți. În sfera de interpretare a unor astfel de contexte se insinuează un fel de aventură hermeneutică diferită de ceea ce Paul Ricoeur numea căutarea celuiilalt, dar în strânsă legătură cu nevoia de celălalt, prin transcendere a universului metaforic spațial. Efectul constă în relevarea primitivă a unor constituenți impropriu numiți «științifico-fantastici» pentru că astfel de structuri au fost imaginate cu mult înainte de a se fi vorbit despre știință. Prin urmare, singura responsabilă de existența lor este un tip de gândire genial-intuitivă, care ar merita o atenție sporită în viitor. Oferim, drept exemplu, obiectele miraculoase (oglindă, pumnal, cuțit, sabie, paloș, năframa, batistă) capabile să transmită mesaje îndeajuns de asemănătoare celor din zilele noastre (de pildă sms-ul). În acest itinerar circular de la sine către celălalt pentru a se reîntoarce la sine – cercul hermeneutic –, plasat sub semnul imaginarului, textul literar relevă funcții simbolice nebănuite, părând a substitui acea dimensiune majoră care se construiește între doxa și epistema.

Cuvinte-cheie: legendă/povestire, ficțiune, fantezie, intuiție, societatea cunoașterii

Starting from Romanian stories (both cultural or popular), as well as from other examples extracted from old (millennial) literatures, the author focuses his observations over the role held by the fantasy, intuition, creativity, in contexts that can be interpreted as... messages over time. Into this aspect, the structures of fantasy, as well as various apparitions (in the text) of miraculous objects or phenomena, they all add a new, surprising dimension to the epic discourse. Some passages in the Romanian stories and tales grant a special dynamic to the whole, due to unusual representation factors. In the sphere of interpretation for this sort of contexts, a sort of hermeneutic adventure comes in, and it is different from what Paul Ricoeur used to call «the search for the other», but closely related to needing the other, through transcending the spatial metaphoric universe. The effect is represented by a primitive disclosure of certain constituents improperly called science-fiction constituents, because these structures have been conceived long before even science existed. As a result, the only one responsible for their existence is a genius-intuitive mind, which would deserve an increased attention in the future. We offer miraculous objects to stand as an example (mirror, dagger, knife, sword, sabre, headdress, handkerchief), that are able to send messages very similar to the ones in our days (for example, instant text messages). In this itinerary from the self to the other, in order to return to the self – the hermeneutic circle – also believed to be in the frame of the imaginary, the literary text shows unexpected functions, seemingly substituting that major dimension that builds up between the doxa and the known instruments.

Keyword: tale/story, fiction, fantasy, intuition, the knowledge society

* Institutul de Istorie și Teorie Literară "G. Călinescu" al Academiei Române, e-mail: lucianchisu@gmail.com

I. Constituirea celor mai vechi forme de cultură, cristalizarea și perpetuarea lor prin tradiții, ca și edificările tehnologice succesive care au condus la dezvoltarea civilizației umane, se datorează perfecționării continue a comunicării. La originea acestor “instrumente” se află decalajul absolut dintre om și celelalte ființe ale planetei. Capacitatea omului de a socializa, a dat naștere unui patrimoniu cultural, cu rădăcini adânc adânc înfipte în ...spiritualitate. Datorită invențiilor creatoare, care au generat tehnologii tot mai performante, ființa umană și-a împlinit aspirațiile, reușind să se desprindă de Terra și chiar să-și transmită mesajele în Cosmos. În schimb, lipsite de componenta socială, celelalte specii n-au putut beneficia de aportul gândirii colective, ca și de experiența transmisă și acumulată în acest mod, deoarece nu și-au creat instrumentele (epistemele) necesare unei evoluții semnificative. În acest context, rolul comunicării a fost mereu factorul determinant. Grație inventivității și creativității, prin intermediul cărora și-a activat imaginația, omul a descoperit “ținuturile gândirii”, situate în teritoriul fanteziei, așadar într-o altă lume decât aceea reală. Fiind stocată încă din timpuri imemorabile în creierului uman, această lume nouă a constituit preocuparea sa constantă, sub cele mai variate aspecte. Manifestările ei formale, trecând din sfera gândirii în aceea a aspirațiilor, se regăsesc în miturile, legendele, poveștile sau povestirile tuturor popoarelor și formează fondul comun al bogatei zestre spirituale existente.

II. Aserțiunea de mai sus apare confirmată mult mai explicit în literatura cultă, prin tot ceea ce are ea mai valoros și reprezentativ. Operele scrise conțin imagini și metafore, intuiții, descrieri și interpretări, care trimit ancora în cel mai îndepărtat timp, denumit de Mircea Eliade al eternei reînnoarceri (la origini). Ele servesc investigației de față drept mărturii indubitabile a genialității unora dintre ființele umane, pentru că

pot fi atestate prin întruparea în operă, în documentul scris. Nu același lucru poate fi invocat pentru miturile, legendele și imensa majoritate a poveștilor, ilustrând existența unei “memorii” culturale din perioadele cele mai îndepărtate ale umanității, dar fără suport documentar. Distincția dintre oralitate și scripturalitate este considerată a fi cea mai redutabilă graniță între cunoscut și necunoscut, iar printre metodele “cercetării” celei dintâi (oralitatea), nu au fost, până în prezent, asimilate și testate de pildă metodele la care au apelat cercetătorii limbii indoeuropene, acei lingviști care au refăcut așa-numitele cuvinte “neatestate”, (niciodată scrise) din etimologiile celor mai vechi limbi redată prin grafie alfabetică. Cu toate acestea, un efort în sensul indicat rămâne dintre cele mai incitante.

II. 1. Invocând din nou binomul oralitate/scripturalitate, cu intenția utilizării principiilor silogistice, se detașează clar, în acest sens, rolul esențial deținut de marii creatori și anume aceia cunoscuți din cele mai vechi timpuri, dar și din celelate epoci ale trecutului inclus în formele artistice ale eternei reînnoarceri. Caracterul special al “mesajelor” lor este rezultatul calităților genuine ale inteligenței acestora. Ori de câte ori se vorbește despre genialitate și genii, lor li se atribuie însușiri care depășesc limitele clarviziunii (nu intră în acest context fenomenle paranormale, oraculare, ori cele tipice anomaliilor de gândire sau de logică, considerate încă din acele vremuri îndepărtate ca manifestări ale maladiilor psihice, altfel spus nebuniei). Prima dintre confirmări provine din *Epistula ad Pisones*, considerată una dintre cele mai vechi “arte poetice”, în care Horațiu distinge, la rândul său, între actul artistic de creație, pe de o parte, și abaterile de la “normă” pe de alta, în continuarea cărora adaugă și necesitatea de a se face abstracție de discursul absurd, illogic, cauzat de nebunie, care, din acest motiv, nu intră în discuție¹. În acest mod

1 “Cap omenesc dacă la ecvină cerbice un pictor/ să-l înădească-ar voi și cu fulgi feluriți să îmbrace/membre culese-n tot locul, așa încât să sfârșească/ într-un urât pește negru femeia ce-n sus e frumoasă/ Oare, venind s-o privești, v-ași putea ține râsul, prieteni,/Credeți Pisoni, că-i asemenea mult ca tabloul acesta?/închipuiri găunoase la care nici mâni, nici picioare? /Nu aparțin unui tot. /Li s-a dat la poezi și la pictor/ ca să-ndrăznească orice, totdeuna,

vizionar, Horațiu despărțea elucubrațiile gândirii iraționale de acele manifestări îndoilenice, ca modă, ale timpului său, stabilind tranșant regulile artistice (canonul) ale epocii și oferind cititorilor săi, în alternativă, modele demne de urmat, alături de altele, blamabile. Ceea ce pare cu totul surprinzător se referă la amănuntul, deocamdată ignorat de cercetători, că moda este circumscrisă unei hermenutici și, odată cu epuizarea resurselor ei interpretative, ea se schimbă lăsând locul altora și altora dintre practici, extrem de variabile în timpul istoric, însă apte de a reveni în actualitate când ne așteptăm mai puțin. Formula, și ea extrem de veche, nil novi sub sole, probează acest fapt. Ținând de capacitatea geniilor de a observa esențialul din fenomenal, Horațiu lansează, între altele, o sintagmă care călătorește prin noosfera culturală independent de opera sa. Ne referim la sintagma desinit in piscem, (terminat în coadă de pește), prin intermediul căreia comentează contra-exemple oripilante cu scopul de a separa gustul estetic de gustul comun. *"Humano capiti cervicem pictor equinam / iungere si velit et varias inducere plumas, / undique collatis membris ut turpiter atrum / desinit in piscem mulier formosa superna: / spectatum admissi risum teneatis amici ?"* a făcut strălucită carieră abreviată fiind de formula *desinit in piscem*, preluată ca emblemă a prostului gust, a nenaturalului, a operei cu început măreț dar eșuată până la final. *A se termina în coadă de pește* circulă în culturile populare, semn indubitabil al puterii de referință generate de originalul cult. Dacă imaginea nu se regăsește în

operele literare ale antichității, ideea unității naturale este, în schimb, omniprezentă². Expresia și-a apropiat, de-a lungul epocilor, diverse accepțiuni, cu noi semnificații. Dacă, în timpul vieții lui Horațiu, ea devenise ilustrativă pentru îndoielnicul "gust comun" (semnificând lipsa de cultivare a celor foarte puțin instruiți), într-o primă revenire în actualitate, a fost oarecum explicită pentru ceea ce s-a numit, în caracterizările ei oximoronice, estetica urâtului. Astăzi, sintagma poate fi considerată reprezentativ-incluisivă esteticii postmoderne, încurajând în folosul standardelor, atitudini (demersuri) creatoare care îi conferă necondiționat statut artistic. Altfel spus, revenirea ei în actualitate se circumscribează perfect în dictonul nil novi sub sole. În concluzie, noi vedem în Epistula ad Pisones, ca și în numeroasele exemple de aceeași "natură" cu expresia horațiană, un transfer metonimic, sintetizând o intuiție horațiană excepțională, ținând de nașterea (fără botezul imediat urmat, ci întârziat timp de două milenii) a kitsch-ului. Acestui fapt trebuie să i se adauge și observația că agresiunile asupra canonului artistic reprezintă "motorul" cuceririlor viitoare, iar libertățile de exprimare ale artei sunt, în fapt, libertăți de gândire. Prin urmare, ceea ce era condamnat și considerat un fel de anti-artă a fost posibil să devină, peste timp, manifestare și expresie artistică majoră.

II. 2. Alte exemple, datate cu secole în urmă, le constituie invențiile lui Leonardo da Vinci, acel geniu al Renașterii care "a văzut" cu ochii minții și apoi a proiectat o lungă serie de obiecte³ (instrumente) de

egală putere!; Știm, și această-nvoire o-ntărim, cum la fel o și cerem/dar să nu fie însoțite de fiare animalele blânde/nici să se-mbine cu șerpi zburătoare, și tigrii cu miei (...)Vrând ca în chip uimitor să prefacă subiectele simple,/Îți zugrăvește-n păduri un delfin, un mistreț între valuri/Fuga de-un rău ne-mpinge-n mai rău dacă arta lipsește/ Unui măreț început ce temeînice lucruri promite./de obicei i se pun vreo două fâșii de porfiră/să strălucească departe, când crângul și-altarul Dianei/ori cotiturile ce-aleargă pe vesele-ogoare;/ni le descriu, și-ale Rinului valuri, și chiar curcubeul/ nu le era, însă acestora locul aici./ Chiparosul știi să-lpictezi;/ care-i rostul, când banii plătind pentru pânză/ fără speranță vreunu-a scăpat cu sfârâmate corăbii ?/Amforă-n lucru-i și roata se-nvârte, ulcior ca să iasă ?" (Pentru redarea fragmentelor în românește, am apelat la traducerile lui Constantin I. Niculescu, din Horațiu, *Satire și epistole*, ESPLA, București, 1959 și Al. Hodoș și Th. Mănescu, din Horatius, *Opera omnia*, II, Editura Univers, București, 1980.)

2 Compartia operei literare cu unitatea naturală a unei ființe se regăsește la Platon, *Fedru*, 264 C; Unitatea și simplitatea operei ca întreg este principalul criteriu al procesului de creație și normă a frumosului născut din imitația unui model natural (Aristotel, *Poetica*, 7-8).

3. http://www.cracked.com/article_18407_9-inventions-that-prove-leonardo-da-vinci-was-supervillain.html.



neînțeles pentru contemporanii săi, ciudate pentru secolele următoare, astăzi certificate de realitate. Aproape toate au fost (re)inventate și perfecționate de generațiile următoare, deoarece înglobau, ca idee creativă, elemente de tehnicitate prin intermediul cărora au devenit utilizabile. Pe bună dreptate se poate spune, desigur metaforic, ca Leonardo da Vinci a fost omul care a inventat viitorul. Opera lui Leonardo da Vinci servește drept exemplu al intuițiilor geniale și creativității ființei umane. Acestuia li s-ar putea adăuga numele transilvăneanului Conrad Haas, autor al unui studiu datat în urmă cu cinci secole și consacrat "rachetelor cu două și trei trepte", iar – mai aproape în istorie – numele scriitorului Jules Verne, a cărui operă literară abundă de cuceriri tehnologice ulterioare cărților sale.

II. 3. Nu în ultimul rând, putem invoca numele poetului nostru național, Mihai Eminescu, care intuiește (descrie) în poemul *Luceafărul* zborul intergalactic atât de sugestiv încât s-ar putea spune că autorii primei serii a filmului științifico-fantastic

Star Trek (prima generație) au folosit-o: "Un cer de stele de desubt / Deasupra-i cer de stele/ Părea un fuger ne-ntrerupt/ Rătăcitor prin ele". Cum însuși autorul serialului apelează la ficțiune fantastică (așadar, desprinsă de realitate) devine uimitor cât de multe similitudini se regăsesc între versurile eminesciene și imaginile, la rândul lor "închipuite" filmic de regizorii serialului. În loc de concluzii, reiterăm ideea potrivit căreia capacitatea geniilor de a "vedea" în viitor, ne permite să considerăm că acele minți geniale ne-au împărtășit intuitiv și vizionar, aspirații umane care au devenit certitudini.

III. Revenim la subiectul propriu-zis al articolului nostru, folosind argumentele de mai înainte în sprijinul propriului demers. Pot fi ...deduse astfel de elemente (imagini, idei, intuiții) și din orizonturi cu mult mai îndepărtate, așadar înainte ca scrisul să-și fi adus imensa contribuție la conservarea memoriei și patrimoniului spiritual al umanității? Unde ar trebui căutate acestea? În absența unor atestări documentare sigure, relevante, apelăm la oralitatea ulterior

conservată în texte scrise, adică la ceea ce ne comunică miturile, legendele, poveștile populare – în absența unor autori ...atestați – despre chestiuni similare. Un obstacol major îl reprezintă faptul "mesajele" miturilor, legendelor și în general literatura populară ținesc o altă finalitate. Principala calitate a textelor de acest fel o reprezintă capacitatea lor de a fi recreate continuu, contextul cultural inițial, social și/sau genetic regăsindu-se în adevărate suite performative (re)poziționate în contexte temporale și situaționale noi, adaptate cel mai adesea racordării lor la realități contemporane povestitorilor. Nici cercetările efectuate până în prezent și nici tipologizările, de natură teoretică realizate de specialiștii doemniului în acest răstimp, nu ajută prea mult, indiferent că sunt descriptive ori dispuse în structuri argumentative. Cum s-a afirmat, nici unele, nici altele nu-și propun o abordare sub incidența unghiului nostru de analiză.⁴ Nici clasificările (ze-cimale) cu care operează biblioteconomia, ramură a bibliografiei care studiază modul de organizare și administrare a bibliotecilor, nu ușurează investigația, pentru că referințele sunt strict legate de conținutul vectorial al mesajului. De aceea, bibliografia orientată tematic asupra fenomenelor supranaturale, nu include aspectele aici în discuție, ci înregistrează aproape exclusiv povești despre interpretarea viselor, chestiuni esoterice, de magie, religie, fiind în realitate numai un repetoar al credințelor de tot felul, dar nu și în folosul ideii că, în acest vast domeniu al oralității, ar merita să fie semnalate intuiții, idei, simple dorințe, cu un singur cuvânt "aspirații" ce premerg științelor.

De aceea, metoda noastră de cercetare devine extrem de limitativă și univocă. În această prima etapă, suntem interesați de

posibilitatea de a detecta, selecta și semnală unele structuri de mică și foarte mică am-ploare narativă, detașate din întreg, scoase în paranteză dacă ar fi să ne raportăm la contextul narativ și la condiționările lui tematic. Pornim mai mult de la premisa că, trecând Rubiconul cerebral, ființa umană a descoperit nemărginirea gândirii și că această (primă) formă de libertate l-a ajutat depășească (psihic) obstacolele realității înconjurătoare, prin proiecții cu valoare abstractizantă. Gândirea liberă de con-strângeri devine proprie ființelor umane și, astfel motivați, vom considera că în cele mai vechi mituri, legende, povești și povestiri este posibil să se fi ivit, conturate incipient, anumite năzuințe (a se citi "intuiții", "idei", "dorințe", "aspirații") pe care le considerăm autonome, în raport cu mesajul final, dar extrem de importante în demersul nostru.

V. Avem, sub incidența literaturii supra-naturale, serii sinonimice precum fantastic (acesta din ce în ce mai restrictiv), *miraculos*, năzdrăvan, însuflețit (tot cu sensul "miraculos", pentru obiectele care nu dețin în lumea reală atributele respective), neobișnuit, ultimul demonstrând indubitabil dihotomia real/ imaginar. Revenim cu precizarea că ele nu sunt majoritare ci, dimpotrivă, în formula bine stabilizată a narațiunii populare apar în situații extrem de restrânse și au rolul de a dinamiza ori, mataforic spus, de a "însufleți" narațiunea prin răsturnări de situație pitoresc-dramatice, intervenind salutar în destinul eroilor și formând adevărate pete de culoare...epico-fantastică. Cu toții acceptăm faptul că aceste intruziuni în textul narativ au un caracterul cu totul straniu, miraculous, diferențiator și scoate în evidență aspirația/ tentația unor forme de comunicare al căror scop ar putea fi interpretat, în sens modern, ca prefigurator al dorințelor împlinite numai prin intermediul

4 Ar putea fi amintiți B. P. Hasdeu, de la care reținem interesanta apropiere dintre basm și roman (ca ficțiuni literare), discipolul său Lazăr Șăineanu prin studii tipologice, grupând variantele în funcție de gradul de înrudire, tipuri și subtipuri, consemnarea bibliografică fiind detaliată. Teoriile sale despre universalitatea basmelor, demonstrează valoarea antropologică și etnologică a acestei specii literare, le explică tiparul fantastic și evidențiază relația dintre basm și mit. Tot lui îi aparține Indicele tipologic, prin care îi anticipează pe Anti Aarne, autor al sistemului de clasificare istorico-geografic, pe Adolph Schullerus, pe americanul Stith Thompson și Hans-Jorg Uther. I. Opreșan structurează cele 12 volume din Basme fantastice românești, în categorii distincte (vezi bibliografia)

miraculosului. Au devenit aceste miracole (dorințe/aspirații) realități ale zilelor noastre ? Fără a le considera altceva decât presupoziii aurorate de o certă subiectivitate speculativă, vom fi tenați de câteva exemple.

V. 1. [Relativitatea timpului]. Întâlnim în poveștile populare românești expresii precum iute ca vântul, iute ca gândul, care designează, în ceea ce numim timp real, maximum-ul posibil de viteză atinsă, dar și varianta fantastică, prin transferul din realitatea înconjurătoare în sfera neobișnuitului stimulat de imaginație ("iute ca gândul"). Partea a doua sintagmei relevă modul în care constrângerile realului sunt depășite pe canavaua narativă, întemeiată pe logica enunțului, prin apelul la evenimentul (faptul) miraculos. Acesta, în toate cazurile aflate în discuție, reprezintă un "salt", o mutație ce are drept scop înlăturarea obstacolului (pragului) constrângerilor realității și plasarea epicului într-un orizont practic infinit. Tocmai faptul că gândul (altfel spus, gândirea, imaginația, în fine aspirația ca formă de manifestare a orizontului nemărginit) intră în calcul, denotă rolul formidabil pe care gândirea umană îl deține în acest context. Ceea ce ni se pare demn de reținut este că autorii poveștilor populare considerau posibilă o asemenea realizare.

V. 2. [Mediul virtual]. Un alt aspect incitant, tocmai pentru maniera în care este relevat, îl reprezintă tărâmul celălalt.

Tărâmul celălalt apare net distinct de Rai sau/și Iad⁵. Este o locație căreia i se mai spune și cealaltă lume, prin intermediul căreia se face referire și la "țări" imaginare, care poartă denumirea locuitorilor, obiceiurilor acestora, defectelor anatomice ori cauzate de accidente sau ținând de meserii, meșteșuguri pe care le practică în corpore. Reprezentarea "tărâmului celălalt" confirmă, în opinia noastră, inclusiv prin denominare (primitivă) prefigurarea și chiar utilizarea unora dintre ingrediente, actualul mediu "virtual"⁶ demonstrând, până la apariția tehnologiilor care au făcut "vizibil" mediul virtual, că avem - avant la lettre - imagini de ...acolo și, în plus, că el a prins chip, a fost intuit înaintea realizărilor tehnologice care i-au atribuit statut existențial. Dacă adăugăm că, astăzi, "realitatea" virtuală (termen oarecum impropriu) reprezintă o simulare a unui mediu tridimensional generată de un calculator care îi facilitează utilizatorului vizualizarea și, eventual, manipularea acestuia, observăm că el reprezintă o a doua "articulare", fiindcă, propiu-zis, povestea, în întregul ei, aparține imaginației, ca prim mediu virtual⁷. Considerăm ca prin sitagma "tărâmul celălalt" autorii anonimi ai celor mai vechi timpuri au desemnat cei dintâi și foarte aproape de realitățile contemporane realitatea virtuală (vezi nota 6), iar dacă vom căuta calea de a pătrunde în tărâmul celălalt, observațiile cu caracter incitator pentru subiectul de față se vor înmulți. Ca și în

5 Traducerea Bibliei în românește a avut loc relativ târziu, iar o consecință acestui fapt a fost pătrunderea mai târzie a învățăturilor ei în rândul populației de la sat, căreia îi este specific mediul folcloric. Există, totuși, mituri, legende, povești în legătură cu geneza (pământului) în care componenta religioasă apare clar reprezentată.

6 **VIRTUÁL, -Ă**, *virtuali, -e*, adj. Care există numai ca posibilitate, Fără a se produce (încă) în fapt; al cărui efect este potențial, și nu actual. ◇ *Imagine virtuală* = imagine în care punctele convergente se găsesc în prelungirea razelor de lumină ale unui sistem optic, neputând fi prinse pe un ecran. [Pr.: -tu-al] – Din fr. **virtuel**. Sursa: DEX '98

VIRTUÁL, -Ă adj. 1. Care există ca posibilitate, fără a se produce în fapt. 2. (*despre imaginea unui obiect*) Obținută prin intersectarea prelungirilor unor raze de lumină divergente. 3. (*Despre noțiuni din mecanica cuantică*) Care nu desemnează obiecte sau fenomene reale. [Pron. -tu-al. / cf. it. *virtuale*, fr. *virtuel* < lat. *virtus* – virtute]. Sursa: DN

7 Desigur, mediul virtual este și "locul" în care au luat naștere toate operele literare culte, dar în acestea nu se insistă cu atâta fervoare demonstrativă despre existența sa, chiar dacă întreaga creație literară este și reprezintă, în mintea noastră, alt tărâm. Operele culte sunt constant interpretate ca rod al imaginației pure, și arareori se concentrează asupra ...locului prin subiect, forța lor constând în puterea de fantazare (povestire) a scriitorilor.



cazurile înainte menționate, vom cădea de acord că obstacolele (realității), apărute ca urmare apariției unei situații conflictuale ce trebuie depășită, au fost înlăturate prin recursul la imaginație. Imaginația este numai o calitate a ființei umane, atribut ce necesită activarea acesteia pentru a transcende realitatea. Modelul intuitiv-logic urmat conține, de asemenea, unele inițieri prin intermediul cărora se demonstrează că spațiul și timpul exterioare narațiunii, dar utile contextelor de natură inițiatică, joacă un rol determinant pentru aspirațiile povestitorului popular. Oricum, este frapant că tărâmul celălalt seamănă până la identitate cu ceea ce vedem astăzi în unele “jocuri” plasate în mediul virtual și probabil nu este foarte întâmplător că în mediul virtual jocurile pentru copii – așa numitele jocuri pe calculator – dețin un rol inițiativ și au valoare cognitivă, precum poveștile care, în

marea lor majoritate sunt “probe” ale trecerii de la etapă la alta a vârstelor biologice. Oricât de sofisticate au devenit, prin tehnologii, ele țin aproape de universul inițierii prin joc.

V.3. . [Cai “tunați”] În poveștile populare principalul mijloc de locomotie este calul, căruia, în locul realității terne, i se atribuie noi însușiri, deloc întâmplătoare. Se regăsesc, în ele, intuite și apoi substituite, elemente de evoluție a tehnologiilor viitorului? Caii din povești au însușiri fantastice și dacă eliminăm din aceste însușiri “darul” vorbirii, vom constata că toate celelalte accesoriizări cu care sunt înzestrați se potrivesc destul de bine tehnologiilor și instrumentelor viitorului. Cât de întâmplător poate fi că tava cu jărat, test pentru a se conștientiza diferența dintre aparență și esență, s-a aflat la originea primelor mașini cu abur? Nu este, însă, deloc întâmplător că

puterea automobilelor este măsurabilă în "cai putere". De asemenea, în basme, povești și povestiri, avem cai cu mai multe inimi, la fel cum există astăzi automobile cu mai mulți cilindri. Alteori, forța ("inimile") cailor sunt ascunse, de către personaje cu puteri malefice, într-unul singur, prefigurând, s-ar putea spune, desigur exagerând lucrurile, mașinile "tunate", după moda automobilistică actuală. Alte imagini simbolice ale cailor din poveste arată ca acestora, după ce, în prealabil, au trecut proba jaraticului, li se atribuie aripi și devin mașini zburătoare⁸.

V. 4. [Obiecte miraculoase: batistă, bici, clop/pălărie, fructe: gutuie/ măr (de aur)/ nucă (de argint)/ pară/ piersică, bob: grâu/ neghină, ciubotă, clopot (de sticlă), colac, corabie (de sticlă), corn, coș, covată, cuib, cuptor, cutie, cuțit, felinar, vatră (de foc), inel, lădiță, leagăn, masă, mormânt, năframă, oglindă, orologiu, pai, (fir de) păr, perie, pieptene, pietricele, podul grajdului/casei, pungă (cu bani), pușcă, roata (norocului), scară, scorbură, sfeșnic, talpa (casei), vatră, viță de vie, ș.a.]. Fiecare dintre acestea constituie, în corpus-ul poveștilor, obiecte cu funcții miraculoase. Adăugând că numărul lor este cu mult mai mare, se observă că segmentul respectiv nu urmează procedurile narative de tip raționalist având, de aceea, un caracter neentropic. În cadrul topologizărilor de tot felul, cu care operează cercetătorii domeniului, obiectele cu statut de lucruri însușite, miraculoase, rămân individualizate și indivizibile. Ele nu se supun unei organizări în sistem, dar participă și dețin un rol excepțional ori de câte ori apar, din voința autorului ca necesare în desfășurarea narativă. Față de traseul de rutină și perfect insinuat în orizontul de receptări al cititorului, autorii populari adaugă ades situații neprevăzute, insolite,

miraculoase, având rolul de a elimina obstacole reale și de a dinamiza acțiunea epică, de a surprinde, de a înșela așteptările. Intervine o răsturnare a funcțiilor structuratoare de raționalitate determinând apariția insolitului, a fantasticului, mergând uneori până la absurd. Funcția de recuperare a raționalității, despre care se știe că guvernează sistemul epic, revine în finalul povestirilor, când caracterul circular al acțiunii (de obicei al călătoriei) este reconstituit. Aceste „intervenții” ar putea fi caracterizate, *in corpore*, procedee de tip *deus ex machina*. Prin acumulări succesive, datorate prezenței lor în literatura orală, ele devin impresionante, nu atât prin cantitate și calitate, cât mai ales prin dispersia pe întregul orizont epic. Redăm, în continuare, câteva situații în care s-ar putea prefigura intuitiv întâlnirea cu ...viitorul.

V. 4. 1. [Sms-uri protocronice] Ne referim aici la înțelegerile stabilite între eroi, de obicei când drumurile lor se despart și aceștia își încredințează un obiect (naframă, batistă, cuțit, oglindă) despre care spun că în momentul în care vor fi pătate de sânge, rugină, sau aburite (oglanda), trebuie interpretate drept un semn primit de la unul dintre aceștia. Ar putea fi considerate, datorită concentrării "mesajului", sms-uri ale lumii celei mai vechi, pierdute în negura timpurilor ?

V. 4. 2. [Omul invizibil]. În basmele și poveștile tuturor popoarelor o serie de obiecte miraculoase (de ex. bici, clop/pălărie, masă, măr, nucă) conferă proprietarilor vremelnici ale acestora fie posibilitatea ascunderii identității lor făcându-i invizibili⁹, fie alte facilități de tipul ... "room-sevice" (prânzuri copioase cu bucate de-a dreptul exotice.

V. 4. 3 [Oglindă vorbitoare și furnizor de informații (știri)]. În basmele, poveștile și

8 Avem, în povești, cai cu două, patru, șase, douăsprezece și chiar douăzeci și patru de aripi. Aici forțarea naturalului, prin activarea imaginației, ne trimite în fantastic. Nu trebuie ignorat că tot ceea ce s-a realizat ca tehnologie, provine dintr-o viziune supranaturală a realului. Există, în povești, și păsări cu aripi de fier, dar, suntem tentați să concludem, legea gravitației a fost atât de târziu pusă în valoare, încât, de aceea, în locul păsărilor, mai întâi caii au primit ...aripi

9. Amintim, alături de celebrul roman al lui H.G. Wells, Omul invizibil, ca și de Experimentul Philadelphia (1943), un experiment militar extrem de controversat, în care, potrivit unor martori oculari, nava USS Eldridge devenea invizibilă. (vezi [http:// WWW.historia.ro](http://WWW.historia.ro))

povestirile tuturor poparelor se regăsesc oglinzi fermecate, care posedă darul vorbirii și le dau stăpânilor, la cerere, lor informații exacte despre alte locuri și /sau întâmplări. Tot astfel se petrec lucrurile cu ocheanele, prin care eroii pot vedea peste mări și țări ori în alte tărâmurii.

V. 4. 4. [Chirurgie estetică și înseminarea artificială]. Prințesele rămân "grele" (însărcinate) după cosumul unor fructe ori semințe, în basme și povești existând, în plus, o sumedenie de fructe miraculoase, după consumul cărora eroii pot deveni fie frumoși, fie urâți.

V. 4. 5. [Libertate, fraternitate, egalitate... eternitate]. În fine, poveștile tuturor popoarelor abundă de leacuri miraculoase, de la apa vie până la apa moartă, lichide ale căror proprietăți sunt de mare ajutor în lipirea fragmentelor umane și chiar la învierea celor morți. Semnalăm, de asemenea, căutarea de către eroi a unei țări/loc unde s-ar afla ținutul considerat a conferi tinerețe fără de bătrânețe. Eroul învinge obstacole dintre cele mai dificile, dar memoria sa nu se poate șterge. Și nici mitul eternei (re)întoarceri nu poate fi ostoit, astfel că eroul revine spre rădăcini, la propria condiție umană, se pare mai puternică decât nemurirea. Aceste aspirații ne aparțin și nouă, contemporanilor, fiind percepute tot mai evident ca obiective (medicale) ale speței umane.

VI. Concluzii. Este cazul (și momentul) să spunem că multe dintre intuițiile înaintașilor au avut nevoie de trecerea unui interval temporal îndelungat ori foarte îndelungat ca ele să devină revelatorii. De aceea, în intervalul scurs dintre "orele astrale ale omenirii" (cum le-a numit scriitorul și publicistul austriac Stefan Zweig) și cele ale confirmării și acceptării lor unanime apar situații (titlaturi) intermediare asupra cărora ne-am oprim în câteva rânduri. În basme, povești, povestiri, mituri și legende pot fi identificate "semne" ale unor astfel de

intuiții, niciodată finalizate explicit prin ample digresiuni, ci numai ca aspirații despre care epocile viitoare oferă, într-o formă sau alta, mărturii, unele devenite certitudini ale tehnologiilor actuale. Insistând asupra volatilității sau, alfel spus, caracterului foarte speculativ al demersului, vom considera aceste simple presupoziii constituie totuși firave legături ale mentalului cu dezirabila realitate. Cum astfel de fapte devin posibile, am încercat să semnalăm și într-un studiu anterior¹⁰, în care am precizat că dihotomia realitate/ imaginație comportă transferuri reciproce de informație și că, grație fanteziei umane (instrument al pătrunderii în necunoscut) și a imaginației ca instrument corelativ între realitate și ficțiune, în miturile, legendele și poveștile populare, mai ales în utimele care sunt mai diversificate ca arie tematică, apar uneori adevărate "mostre" de intuiție genialoidă în privința aspirațiilor ființei umane. În literatura de specialitate nu am întâlnit preocupări vizând aspectele dezbătute în textul nostru și, după cum deja s-a arătat, faptul se explică prin greutatea specifică a mesajului principal din aceste corpus-uri, altul decât cel investigat de noi pe căi secundare, însă pe care le considerăm singurele utile genului de arheologie în imaginarul primitiv, practicat aici.

Stabilind că pentru spargerea efectivă a zidului de înțelegere (canonică) a substanței epice, aceste exemplificări au doar un rol speculativ, oferim o bibliografie generală. Într-o cunoscută carte¹¹ consacrată modelelor dobândite prin educație, Thomas S. Khun afirma: „Oamenii de știință lucrează după modele dobândite prin educație și prin asimilarea ulterioară a literaturii de specialitate, adesea neștiind și neavând nevoie să știe, ce caracteristici au conferit acestor modele statutul de paradigme ale comunității”. Este o concluzie care ne încurajază pentru viitoare cercetări de acest fel, evident mai puțin speculative.

10 . *Les contrées de la pensée*, în volumul *Du local à l'universel. Espaces imaginaires et identité d'enfance*, Editura Universității Suceava și Agence Universitaire de la Francophonie, 2007, pp. 47-65 (grant internațional AUF).

11 . Thomas S. Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976).

Bibliografie

- *** *BASME POPULARE ROMÂNEȘTI*, Vol.I – II, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, Antologie, cronologie, notă asupra ediției, repere bibliografice și glosar de Iordan Datcu, Nicolae Constantinescu, A. Gh. Olteanu; studiu introductiv de Nicolae Constantinescu.
- BÎRLEA, Ovidiu, *Antologie de proză populară epică*, Vol. I – III, Editura pentru Literatură, București, 1966, Prefață de Ovidiu Bîrlea.
- ISPAS, Sabina, *Siminoc și Busuioc .Basmе românești*, Editura Etnologică, București, 2005.
- ISPIRESCU, Petre, *Legende sau basmele românilor*, Editura Minerva, București, 1989, Prefață de Nicolae Constantinescu.
- NIJLOVEANU, Ion, *Basmе populare românești*, Editura Minerva, București, 1982 7. OPRISAN, I., *Basmе fantastice românești*, VOL. I – XII, Editura Vestala, București, 2005 –2008, Ediția a II-a, revăzută, Prefață de I. Oprisan.
- POP RETEGANUL, Ion, *Craiasa zânelor. Povești ardelenesti*, ediție de Vasile Netea, București, 1970).
- SAÎNEANU, Lazăr, *Basmеle române (în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice)*, ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu, prefață de Ovidiu Bîrlea , Editura Minerva, 1978).
- TEODORESCU, G. Dem., *Basmе române*, ediție îngrijită de Stanca Fotino, București, 1968.
- A. STUDII CRITICE**
- ANGELESCU, Silviu, *Mitul și literatura*, Editura Univers, București, 1999.
- BÎRLEA, Ovidiu, *Folclorul românesc*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981.
- BÎRLEA, Ovidiu, *Poetică folclorică*, Editura Univers, București, 1979.
- CALINESCU, George, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965. CALINESCU, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982.
- CONSTANTINESCU, Nicolae, *Lectura textului folcloric*, Editura Minerva, București, 1986.
- DUMITRU, Maria – Luiza, *Sacrul monstruos (Mitologie – Mitistorie – Folclor românesc)*, Editura Paideia, București, 2007.
- ELIADE, Mircea, *Sacrul și profanul*, traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu, Ediția a III-a, Editura Humanitas, București, 2007.
- ELIADE, Mircea, *Mituri, vise și mistere*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 2008.
- ELIADE, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978.
- LOVINESCU, Vasile, *Interpretarea ezoterică a unor basme și balade românești*, Editura Cartea Românească, București, 1993.
- PAMFILE, Tudor, *Mitologia poporului român*, vol. I-II, Ediția a II-a, îngrijită și prefațată de I. Oprisan, Editura Vestala, București, 2008.
- PAPADIMA, Ovidiu, *Literatura populară română. Din istoria și poetica ei*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- PAUN, Gheorghe, *Un limbaj narativ dependent de context, dar nematrimonial*, în *Semiotica folclorului. Abordare lingvistico - matematică*, sub redacția prof. SOLOMON MARCUS, Editura Academiei, București, 1975.
- POP, Mihai, RUXANDOIU, Pavel, *Folclor literar românesc*, Ediția a II – a, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1978.
- PROPP, Vladimir, *Morfologia basmului*, traducere de Radu Nicolau, studiu introductiv și note de Radu Niculescu, Editura Univers, București, 1970.
- PROPP, Vladimir, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, traducere de Radu Nicolau, prefață de Nicolae Roșianu, Editura Univers, București, 1973.
- PROPP, Vladimir, *Transformările basmelor fantastice*, în *Ce este literatura? Școala formală rusă*, Editura Univers, București, 1983.
- SCHULLERUS, Adolf, *Tipologia basmelor românești și a variantelor lor*, Conform sistemului tipologiei basmului întocmit de ANTTI AARNE, traducere din limba germană de Magda Petculescu, Ediție îngrijită și prefață de I. Oprisan, Editura Saeculum I.O. București, 2006.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, în românește de Virgil Tănase, prefață de Alexandru Sincu, Editura Univers, București, 1973.
- TODOROV, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, traducere Mihai Murgu, Editura Univers, București, 1983.
- URSACHE, Petru, *Etnoestetica*, Institutul European, Iași, 1998.
- VRABIE, Gheorghe, *Structura poetică a basmului*, Editura Academiei, București, 1975.
- VULCANESCU, Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei RSR, București, 1987.

Jeana MORĂRESCU*

O dramatizare originală a „Annei Karenina”**



Résumé

Este o cronică teatrală referitoare la un spectacol al Teatrului Național din Timișoara, o dramatizare originală a romanului tolstoian "Anna Karenina". Cronicarul apreciază superlativ eforturile originale ale regizoarei Helen Edmundson, montajul acronologic față de narațiunea romanescă și jocul tuturor actorilor, dar mai ales al actriței din rolul titular, Claudia Ieremia..

Cuvinte-cheie: cronică teatrală, Anna Karenina, Teatrul Național din Timișoara, dramatizare originală

C'est une chronique de théâtre sur un spectacle du Théâtre National de Timișoara, une dramatisation originale du roman de Lev Tolstoi, Anna Karenina. Le chroniqueur apprécie au superlatif les efforts hors-pair de la metteuse en scène, Helen Edmundson, le montage a-chronologique par rapport au récit romanesque et le jeu de tous les acteurs, mais surtout de l'actrice en rôle titulaire, Claudia Ieremia.

Mots-clé: chronique théâtrale, Anna Karenina, le Théâtre National de Timișoara, dramatisation originale

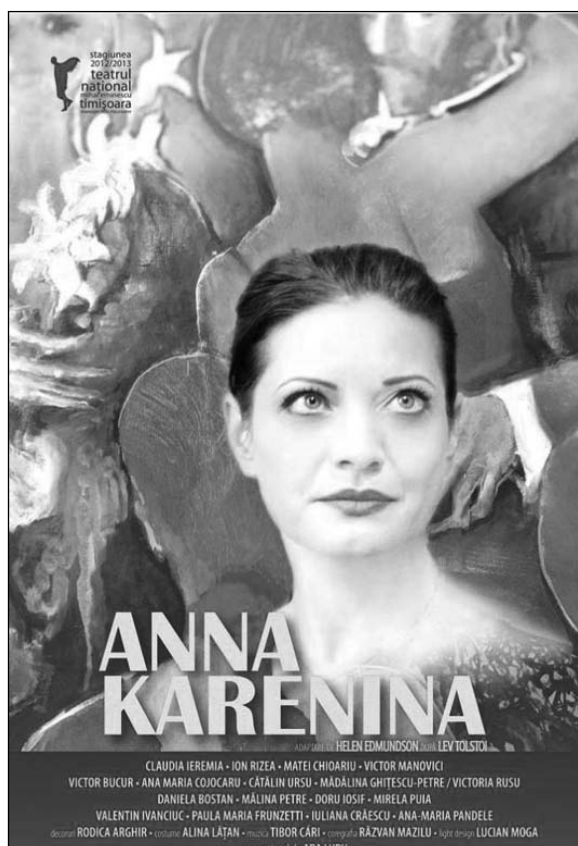
Spectacolul dedicat *Annei Karenina* – pe care regizoarea *Ada Lupu* îl concepe pe scena Teatrului Național din Timișoara – începe cu finalul „poveștii”: cu sinuciderea publică, în gară, a *Annei*. Și totul se derulează înapoi: nu chiar în ordinea exactă din romanul lui *Lev Tolstoi*, dar, desigur, în ordinea textuală a dramatizării semnate de *Helen Edmundson*. E ciudată această dramatizare – care inversează printr-o deconstruire construcția *experiențială* a unei vieți – și e lăudabilă oprirea atenției regizoarei asupra acestei propuneri, de o surprinzătoare nouă re-semnificatoare. Deci, ceea ce vedem pe scenă e o viață reparcursă în sens invers, în spațiul *memoriei*. Dar în memoria cui, de vreme ce eroina s-a sinucis? Și aici devine extraordinară această dublă propunere a *Elenei Edmundson* și a *Adei Lupu*: este

memoria de *dincolo de moarte*! (De dincolo de moartea fizică!) Spectacolul se desfășoară în spațiul meta-mundan din astralitatea cosmică a *Lumii*, ce recuperează unei memorii nemurinde tocmai acele imagini persistente dincolo de viața pământească prin puterea lor de a fi marcat traiectele unei experiențe, nu greșim dacă îi spunem *ființiale*. Decorul sugerează unghiuri de flash-uri stelare ce străbat pulberea cețoasă în care se derulează „coborârea în trecut”. (Această scenografie aparține *Rodicăi Arghir*).

O ceață când mai rarefiată, când mai densă, după importanța impunerii „memoriale” a evenimentelor ce se plasează mai departe ori vin mai aproape, din fundalul „fantomatic”, după ponderea mai slab sau mai puternic revelatorie. S-ar putea spune

* Critic de teatru, București, e-mail: minculescu_roxana@yahoo.com.

** Teatrul Național „M. Eminescu” Timișoara, stagiunea 2012-2013.



că spectacolul are ceva „proustian” în legăturile și pasarelele lui imagistice. Miza însă e nu doar „căutarea” timpului pierdut, ci strădania de re-evaluare a lui: de re-evaluare a implicării în propriile decizii, a eroinei. Această abordare „existențialistă”, destul de accentuat ontologizată, a tramei destinale a Annei Karenina – o abordare al cărei zăcământ nu era străin de subteranele textului tolstoian, dar în care el se păstra totuși subiacent – scoate într-o mare măsură și restul personajelor din condiția „mutilării” lor de către normele rigide ale prejudecăților sociale: Karenin, în primul rând, nu mai e sufletul deposedat de afect și osificat, în care stăpânește tiranic doar o educație exhaustivă de „clasă superioară”. Karenin e, în acest spectacol, un personaj umanizat, ce caută să-și ascundă sensibilitatea și duce o secretă luptă cu sine: o strădanie chinuită de a afla un echilibru de coabitare, un compromis, între „rațiunea sufletului” și rațiunea socială. Optează finalmente pentru cea din urmă, în condiții care îl depășesc, prin însăși derularea evenimentială.

Dar, și prin punerea „în pagina” scenei a celorlalte cupluri și personaje, viziunea intrinsecă a spectacolului atacă, cu sens de primordialitate, planul energo-ființial, în care mai toți se străduiesc să-și recapete *autenticitatea*; a lor și a simțămintelor lor.

E un spectacol cu reverberații „holistice”, în sensul că „etapele gnomice” pe care le parcurge în transformarea ei interioară Anna, ca tot atâtea trepte ce le coboară în interiorul său, în încercarea de a distinge mereu binele de rău (care de fapt nu se mai pot despărți) – aceste etape gnomice, reverberează și în alte scene ale „poveștilor” de cuplu, în care sunt angrenate restul personajelor – nu atât prin izomorfism anecdotic, cât prin experimentarea pluralizată, a complicatelor ecuații dintre iubire și defazările ei, care construiesc anxietăți și nefericiri...

Vizual, multe micro-scene „de grup” au compozitare cinetic-picturală, expresivă ca portretistică de epocă, chiar și prin perdeaua generalizată, de ceață, ce le transferă unui spațiu al memoriei... postume.

Ecuația de viață a Annei e desigur complexitate și fără soluționare prin dilema datoriei și iubirii materne. Două scene de finețe „procustiană” reală evocă și reconstituie, prin repetarea aceluiaș motiv-imagie, acest sentiment dureros: eroina prinde mingea pe care fiul ei, nevăzut, i-o aruncă în memorie de undeva din culise și i-o trimite prin aer, înapoi. Scenă ingenuă, cu fior liric acutizat...

Memorabilă ca imagine e și scena groazei colective din gară, în momentul sinuciderii. (Înaintarea trenului e obținută prin mijlocirea lasserului.)

O anumită *supra-temă* traversează întrea-ga tramă dramatică și o subordonează unui meta-plan semnificativ: relația confesională Anna Karenina-Kostea Levin, care intersectează relația conflictuală sociomorală a triumghiului Karenina-Karenin-Contele Vronski. Kostea Levin e scriitor și scrie „Jurnalul” întâlnirilor sale cu stigmatizata soție adulterină. Am putea spune că e relația meta-textuală dintre eroină și *autorul* care i-a dat viață. Ei, Anna și Levin, își devin oglinzile reciproce, își co-definesc ficțiunile interioare, își descoperă co-reflecțiile teritoriilor

identitare ale fiecăruia. Această relație le validează conștientizarea actelor de trăire. Kostea e un dezamăgit rebarbativ și întâlnirea cu *ea* îi re-fortifică existența; *ea* e încă o novice visătoare și întâlnirea cu *el* îi descoperă fețele crude și aspre ale realităților și sentimentul fricii. Amândoi vor descoperi finalmente Viața ca pe o medalie cu două fețe, ce pot fi la fel de intensiv traversate.

Anna Karenina a fost întrupată de o actriță cu resurse mari de trăire emoțională: *Claudia Ieremia*. Eroina ei e o femeie ce se consumă în registrul unei vitalități „native” puternice. Vitalitatea se convertește în reflexivitate pe măsură ce experiența adulterină, descoperită la început ca o primă și neprevăzută regăsire de sine, intră în zodia previzibilă și încâlcită a situațiilor complicate pe care le provoacă. Eroina va traversa tot mai frecvent culoarul tensionar, chinuitor, al situațiilor. Ea își trăiește paradoxal voința de fericire și starea beligerantă dintre posibil și imposibil. Anna Karenina e în acest spectacol o ființă tenace, nu e o ființă slabă, și gestul ei final apare ca un „veto” conștient dat unei vieți sociale al cărei sistem de pârgăhii împiedică fericirea ce i se datorează ființei umane. Despre linia duală, mai complexă, pe care a oferit-o lui Karenin cu inteligență *Ion Rizea* am vorbit deja mai sus. Un personaj rebel (încă de la ținuta vestimentară) față de societatea timpului, va face din Kostea Levin portavocea unei înțelepciuni rezonante. *Victor Manovici* abordează personajul tot în cheia unui energetism, căruia e greu să i se pună botniță: nu *patetic*, ci cu *patos*. Patosul celui care face din actul gândirii un act asumat de *intensă trăire*. El e, s-ar părea, cel ce însămânțează în făptura Kareninei orizontul asumării voinței tragice, finalizându-i devenirea. *Matei Chioaru* îi va impune contelui Vronski ceea ce și trebuie: două note mai jos angajarea afectivă. E cald, vag-emotiv, dar nu jubilant, nu frenetic, ca ea. În final, răceala deciziei – deliberate – de despărțire e cu abilitate denudată, sub menținerea „măștii”. Personajul scenic nu are însă ponderea fascinatorie ce ar fi trebuit să justifice magnetismul care pune stăpânire, fără întoarcere, pe Anna.



O făptură ingenuă și în același timp picant-dezinvoltă, de îndrăgostită cu speranță și apoi de îndrăgostită „trădată”, și, mai apoi, mireasă din nou îndrăgostită (nu se știe cât de profund!) realizează cu multă plăcere de joc „Mădălina Ghițescu” în „micuța Kitty”. De altfel, spuneam deja că portretistica tipologică e clar individuată și în planul de viață al personajelor secundare – toate întregind, de fapt, cu ambitus creator, un micro-univers ambiental bine ligamentat: de la *Mălina Petre* – contesa Vronski, la *Ana-Maria Cojocaru* – Dolli, sora Kittyei, de la *Victor Bucur* – Stiva, fratele Annei Karenina, la *Cătălin Ursu* – Nikolai, de la *Mirela Puia*, soția lui Nikolai, la *Daniela Bostan* – prințesa Betsy, de la „Preotul” *Dorul Iosif*, la „Administratorul” *Valentin Ivanciuc*...

Costumele *Alinei Lățan* au o bogăție creativă remarcabil adaptată fiecărui personaj. Puternica lor implantare în epocă implică amprentarea vizuală a „spațiului memorial” – tocmai *cadrlul epocii* fiind constrâns să elibereze din și prin el, mișcarea lăuntrică.



Muzica lui *Tibor Cári*, ordonarea mișcării scenice semnată de *Răzvan Mazilu*, light designul lui *Lucian Moga* întregesc întreaga coerență a corpusului spectralar.

*

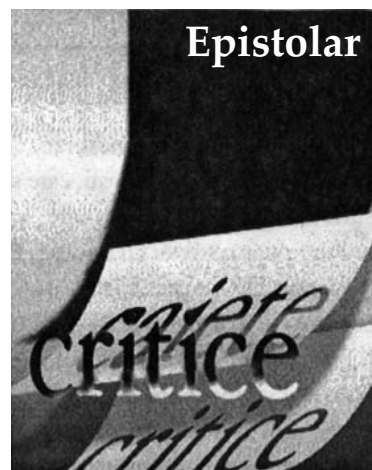
Vreau să mă refer de data aceasta și la o anumită *anexă* culturală ce însoțește un spectacol de teatru, fără să se cuprindă organic în el și care, iată, în unele cazuri, precum în cel de față, devine un înglobant de *creație artistică*. E vorba de „Programul de sală”, care, din câte am observat și cu prilejul altor premiere timișorene, deține o concepție bine conturată, a cărei autoare e, prin semnătură, D-na. *Codruța Popov* – secretara literară a Teatrului. Splendida realizare fotografică ce îi acoperă paginile „Programului” de la *Anna Karenina* în

tonalități apropiate clar-obscurului e însoțită de câteva citate extrase din cărți celebre – cu mare rafinament alese pentru o înfiorată similaritate cu substanța meditativă a întâmplărilor din romanul lui Tolstoi. Iată, de exemplu, acest citat, de-o abisală înțelepciune: „Și-acum vă voi vorbi despre omul din voi/Căci numai el cunoaște vina și pedeapsa ei (...)/De multe ori v-am auzit vorbind despre cel ce a greșit ca despre un străin, ca despre unul ce nu e dintre voi./Dar eu vă spun că-ntocmai cum un sfânt (...) nu ar putea să se ridice deasupra a ce e mai înalt în fiecare dintre voi,/la fel și păcătosul (...) nu poate coborî mai prejos decât înnegurata voastră adâncime. (...)/(...) Vă pot vorbi despre binele din voi, dar nu și despre rău./Căci ce este răul decât binele chinuit de propria-i foame și sete?

Kahlil Gibran, **Profetul**

Virgil TĂNASE*

Scrisoare adresată lui Daniel Cristea Enache privind literatura curentului „oniric”



Abstract

Scriitorul Virgil Tănase, reprezentant al onirismului românesc din anii 60, (alături de D. Țepeneag, Dimov) și scriitor român de limbă franceză din exil, răspunde întrebărilor mai tânărului critic, Daniel Cristea-Enache, despre ce a însemnat onirismul în lupta cu opresiunea ideologică a regimului comunist și în peisajul dizidenței culturale prin limbajul subversiv.

Cuvinte-cheie: onirismul românesc, societatea totalitară, rezistența prin cultură, Virgil Tănase, scriitor român de limbă franceză

The writer Virgil Tănase, representative for the Romanian onirisme in the 60 (by the side of D. Țepeneag, Dimov) and Romanian writer in French language from exile, is answering to questions of younger critique, Daniel Cristea Enache, about what was meaning the onirime in the faith with the ideological oppression of the communist regime and in the landscape of cultural disidence through subversive language

Keywords: Romanian onirisme, totalitarian society, reistence through culture, Virgil Tănase, Romanian writer in French language

Dragă Daniel,

Îmi pui o întrebare șugubată: trecând peste patruzeci de ani de la momentul „Tezelor din Iulie” (1971), ai vrea să știi ce ar fi însemnat pentru literatura română grupul oniric, dacă Nicolae Ceaușescu nu le-ar fi dat, lăsând culturii o relativă libertate, pe măsura celei, foarte relative, pe care și-o luase în relațiile cu blocul sovietic, împachetând-o, probabil sincer, într-o țiplă de independență națională.

Timp de o săptămână am sucit întrebarea ta pe toate fețele – ba l-am chiar iscodit în sensul ei și pe Țepeneag, la o cafea neturcească în piața Sorbonei, într-o zi la fel de plumburie ca cele dinainte și cele de după; am tot cumpănit-o și-n cele din urmă, cu inima boț, am pus-o la încercarea necruțătoare a scriiturii (vo câteva începuturi de

pagină), unde s-a vădit fără putință de tăgădă că n-am răspuns la o chestiune atât de avântată...

Decât, știi și tu: dacă și cu parcă erau într-o barcă..., etc.

Probabil pentru că liberalizarea politică n-ar fi rezolvat cu nimic contradicția fundamentală care ne opunea, radical, regimului. Îngăduie-mi să mă citez: „Literatura onirismului românesc este, poate, până în momentul de față, cel mai coerent manifest artistic provocat de prăbușirea gândirii pozitiviste, de eșecul metafizic al științei, de năruirea experienței sociale născute din materialismul istoric. Prin însuși acest fel de a înțelege lumea, literatura onirică românească era o negare fățișă și directă a optimismului pozitivist marxist. Pierzându-și legitimitatea ideologică, acesta își pierdea

* Scriitor, Paris, e-mail: tanase.virgil@wandoo.fr.

legitimitatea politică – și actele săvârșite pentru instaurarea noului regim deveneau crime neghioabe. O, nu cred nicio clipă că cei de la conducerea partidului și a țării, ideologii noștri de la Leonte Răutu la Dumitru Popescu și Dumitru Ghișe sau cenzorii fără a căror ștampilă nicio pagină scrisă nu se putea tipări, aveau habar de aceste idei care apăreau ici și colo în tratate de existența cărora n-aveau știință, pe care oricum n-ar fi avut timp să le citească, pe care oricum le-ar fi citit strâmb, convinși că gândirea e un produs de clasă. N-aveau nevoie de aceasta ca să simtă intuitiv, dar tocmai de aceea cu o strașnică limpezime, cât de ostilă le este nu cutare sau cutare scriitor oniric – dispus la concesi, ca toată lumea –, ci literatura onirică – care nu se preta la niciun compromis așa cum uleiul nu se poate amesteca cu apă¹...

Asta, ca să-ți spun că exercițiul de ficțiune pe care mi-l propui este, pentru mine, imposibil, fiind vorba de o contradicție în termeni.

Pe de altă parte, nu cunosc suficient literatura română de azi ca să mă las ademenit de un foarte răutăcios și neaș demon șagalnic, imaginând, cu stilul sfătos al cutărui pontif critic sau cu cel pițigăiat al celui alt, o istorie fictivă a literaturii române moderne; imaginând cum cutare sau cutare din maeștrii romanului românesc, văzând succesul nostru (dus până la obținerea foarte politului și oportunistului premiu Nobel, cf. mai jos), și-ar converti realismul problematic într-o halucinație stravroghiană etc., cum tinerii scriitori, prin firea lucrurilor porniți să dea cu barda-n Dumnezeu, s-ar încrâncena nu să orbitorească și să textualizeze după pilda noastră (pe care au supt-o fără să știe, ceea ce n-ar recunoaște pentru nimic în lume – și e bine așa), ci să-și împlânte talentul într-un nou realism (știut fiind că arta n-are altă libertate decât cea a

legănării într-un continuu flux și reflux dinspre noi spre lucruri și îndărăt). Un nou realism devenit necesar prin “revoluția” noastră, căreia, în condiții normale, i-am fi transformat, poate, acumulările cantitative într-un salt calitativ – ceea ce, mi se pare, n-am știut face noi, cei câțiva rămași. Nici Țepeneag, în ultimile lui romane (*La Belle Roumaine*, *Le camion bulgare*) care întorc cu stupefiantă măiestrie spre realitatea istorică imediată instrumentele de investigație literară ale onirismului. Nici eu, cu “metafora narativă” pe care îmi întemeiez romanele încă de prin anii ‘80, când, considerând că epuizasem, cu *Evenția Mihăescu*, *tratatul dumnei de călătorie exotice la ceasul nunții sale dintr-un secol revoluționar*², resursele onirismului, încercam în *Au înflorit iar vișinii și merii* (*Ils refleurissent les pommiers sauvages*)³ să “fac muzică literară” nu cu slova (ceea ce e mai ușor), ci cu bolovanii grei ai Istoriei, bulgări de fapte care sunt ceea ce sunt și cu care trebuie să ne descurcăm nu numai în viață (construind “morală de catastrofă”), ci și în literatură. Ceea ce lasă să se înțeleagă că, așa cum se cuvine, pentru noi, care am reușit să-i supraviețuim – atâția dintre noi au murit atât de tineri, câțiva dintre noi trăiesc muriți, reproducându-și imperfect textele de-odinioară...; pentru noi, onirismul ca tehnică a singurului curent literar original apărut în Europa după 1960 – am explicat în *Leapșa pe murite* de ce el nu se confundă nici cu literatura fantastică, nici cu suprarealismul sau cu noul roman cu care nu are nimic de-a face⁴...; pentru noi, spuneam, onirismul n-a fost o țintă, ci doar o revelație pe care ne-am grăbit s-o întoarcem în lume. S-o întoarcem, altfel spus, într-un alt realism – lucru de care nu mai sunt azi convins (reflux): după *Zoia*⁵, publicată acum câțiva ani, romanul celor două mari convulsii ideologice ale secolului trecut, încerc să regăsesc, în *Mersul trenurilor*, la care lucrez

1 Virgil Tănase, *Leapșa pe murite*, Editura Adevărul, București, 2011, p. 110.

2 Virgil Tănase, *Evenția Mihăescu, tratatul dumnei de călătorie exotice la ceasul nunții sale dintr-un secol revoluționar*, Editura Scrisul românesc, 1994.

3 Virgil Tănase, *Ils refleurissent les pommiers sauvages*, Editura Ramsey de Cortenze, 1991.

4 Cf. *Leapșa pe murite*, ed. cit., p. 108.

5 Virgil Tănase, *Zoia*, Editura Allfa, 2004.



de-o bună bucată de vreme (romanul acela de sfârșit pe care autorul nu-l isprăvește niciodată), o altă cale spre substanța literaturii – către care, sunt convins, limba română (în care scriu acest roman pentru că nu mai am nimic de pierdut, nimic de câștigat) mă duce mai firesc decât cea în care am fost nevoit să-mi scriu cărțile ca să pot trăi de la o chirie la alta.

Așa că, dragă Daniel, de colea până colea, tura vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă, n-am nici măcar un început de răspuns la întrebarea pe care mi-o pui – decât doar dacă, văzând, să zicem, Autorul tezelor din iulie ce tighel i-am tras în *Les Nouvelles littéraires* când mai eram în țară, de i-a plăcut și lui, ce-și zice – iezeit, altminteri nu-i prost –, duminindu-se că n-o scoate la căpătâi cu mine, ia mai bine s-o iau eu cu politică și mă cheamă într-o Duminecă, după slujbă (profit să le sărut dreapta și Prea Sfântului și părinților Constantin și Răzvan și Valentin și Emilian și Iulian, să se roage de iertare pentru mine nevrednicul care tare ce nu pun piciorul la biserică!)... Mă cheamă, spuneam, Cel mai iubit dintre Scriitori la un

pescuit de albitură la el, la Snagov: dimineața devreme balta-i ca de cer, aerul ca de izvor, undița arcuită ca mintea, sălciile goale pușcă își clătesc fundițele-n dunga vântului... Și nici una, nici două, zice: “Ce-ai face mătăluță, Mițule, dac-ai fi în locul meu?” Ce-aș face? Mai întâi și mai întâi m-aș duce otova la regele Suediei și i-aș spune: Uite, moșule, am eu la mine în crăie unu care-așa ce bine scrie că i-aș da premiul tău al mare. “Așa să fie. Da cum îl chemă?” – Titel. “Da’ Țepeneag, că e mai hâtru și mai european?” întreabă împăratul Verde.

Conducătorul nostru cel mai iubit vede verde și se-ncruntă la undiță de parcă i-ar mușca obletele nada: “Mă, tu vrei să se-ntoarcă burghezo-moșierimea!” “Ferească Dumnezeu, că nu-i lighioană mai spurcată decât banul care n-are miros, n-are limbă, n-are țară, n-are frate...” “Lasă, lasă. Zi mai bine ce e revoluția aia onirică cu care mă tot amenințați.” “Ce să fie, maiestate, doar că... dar mai bine citiți-mi cărțile, c-altminteri mă-ndemnați – și era cât pe ce să cad în ispită – să spun ceea ce nu se poate spune cu vorbe..., decât pe lung, amestecându-le cât



să nu mai poată spune ce spun, lăsându-ne astfel să simțim că miezul e dincolo de ele. Și gata.”

Ca-n cărțile vechi, când ne-am întors de la vânătoare, Împăratul roșu a lăsat țara în seama spătarului Dragomir (...patruzeci de ani în șir etc.) și s-a retras în sihăstrie unde a tot citit și Titel și Turcea și Dimov și Țepe-neag și pe mine și Mazilescu și *Dulapul îndrăgostit* și *Vulcaloborgul* și *frumoasa Beleponjă* și, de la o vreme, multe alte ceas-loave pe care le va mai fi găsit prin chilia cu boltă de stâncă, cu podea de glod, cu fereastră la marea cea mare.

Așa că-n decembrie '89 când s-a reîntors în lume, Cel mai iubit pescar nu mai înstrăinează binele obștesc, gospodărindu-l altfel; nu mai învește legile "obiective" ale materialismului istoric în cele nu mai puțin obiective ale ale pieței ca să dea puterea peștelui cel mare, pe care-l adulmecă deja unul și mai mare, și așa mai departe. (cf. V. Tănase, *Apocalipsa unui adolescent de familie*, Ed. Fundației Culturale Române, 1992, p. 66: "Atunci Mielul a rupt pecetea... etc.");

nu mai dă fuga să-și prezinte dosul pactului atlantic; nu-și mai duce mireasa în casa Europa care arde din rădăcini și de unde cine poate sare pe fereastră și fuge să se arunce în Iordan (fiecare cu al lui); nu mai silește cetățeanul cu sufragiul în dinți să fure cât nu l-a hoțit mai marele lui, tâlhărit și acesta de cel care face legea (cf. mai sus); omului ("ce minunant sună acest cuvânt", Gorki) îi lasă libertatea de-a gândi cum îl taie capul pentru că din confruntare iese viața, care nu e victoria unuia asupra altuia (lupta binelui cu mai binele), ci împreunarea într-o naștere de făt (ierite-mă partizanii mariajului *pour tous*, problema de căpetenie, azi, a unei lumi unde se moare de foame și de nedreptate), un prunc nici mai bun, nici mai rău decât părinții, dar altul, și mai nou; nu mai strivește limba lăsând-o la cheremul băcanilor care vând stuchit cu leuca; nu mai...

- Măi, Mițule, zice Domnul, trăgând un ghiborț cu spinii zburliți din aghiazma Snagovului, tu nu ești ploieștencă, tu ești onirică, dragă!